

Faculté de philosophie, arts et lettres

La mode et ses systèmes autour du corps de la danse

Des ballets de l'époque baroque, aux grands défilés chorégraphiques d'aujourd'hui

Auteur : Justine Jossen

Promoteur(s) : Roberto Fratini Serafide

Lecteur(s) : /

Année académique : 2020-2021

Master en arts du spectacle à finalité spécialisée : pratiques et métiers du théâtre

Préface

Couturier et Chorégraphe : conjonction ou dualité ? Complicité ou antinomie ? Cela pourrait être la question. (...) Avant de redevenir nus en scène, la plupart du temps, aujourd'hui comme « au premier jour de la nuit des temps » chorégraphiques, et bien avant que les couturiers ne viennent se mêler du ballet, les danseurs ont connu toutes les modes, toutes les traditions, bien des avatars (...). Il y a les « petits rats » à l'Opéra et les « petites mains » en couture. Les « Etoiles » de la danse et les « Premières » et « Premiers » d'atelier. Les danseurs utilisent une indispensable et immuable tradition, un « entraînement », des exercices et une discipline de fer, pour que leur corps puisse révéler des figures inconnues jusque-là, accéder à des langages toujours plus exigeants. De même il faut, côté couture et décoration, un savoir-faire, une technique et un talent hérité et appris de longue date pour atteindre des technologies toujours nouvelles, défricher sans répit de nouveaux possibles¹.

Depuis combien de temps la mode se mêle-t-elle à la danse ? Le costume est-il source de création pour les danseurs ou est-il un fardeau pour l'élaboration de nouveaux mouvements ? Le corps des danseurs doit-il être sublimé par une création vestimentaire ou doit-il briller par sa nudité ? La suite de cette recherche vise à analyser ces questions et à les décrypter à la fois dans une démarche historique mais également d'un point de vue contemporain. Ce mémoire propose d'une part, la reconstruction des aspects saillants d'une histoire d'interactions conscientes et programmées; de l'autre, il prend en considération certaines analogies de concepts entre le système de valeurs et mots clés agencés par la chorégraphie, et le système de valeurs et mots clés agencés par la mode. Il ne s'agit donc pas d'une histoire générale du vêtement de danse, mais plutôt d'une analyse provisoire du possible retentissement que la forme de la mode a pu exercer (et exerce encore) sur la mentalité qui permet le surgissement de la chorégraphie comme concept.

¹ Philippe Noisette, *Couturiers de la danse. De Chanel à Versace*, Paris, Silvana Editoriale, 2019, p.8-13.

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord mon promoteur Roberto Fratini Serafide qui m'a accompagnée tout au long de la réalisation de ce mémoire et qui a su me guider tout en respectant mes choix et mes envies dans la rédaction de celui-ci. Merci pour ses conseils et ses références précieuses.

Merci également à mes proches qui m'ont soutenue dans le choix du sujet de ce mémoire et plus particulièrement à ma mère et ma sœur, qui m'ont aidée dans la formulation de la problématique et dans la correction orthographique.

Enfin, merci à mon professeur Monsieur Pierre Piret, qui sans le savoir, m'a influencée dans la volonté de parler de l'époque baroque au travers de ses cours enrichissants. Ses enseignements ont été une base importante dans l'évolution de mes idées et ont été la source de mes premières réflexions.

Résumé

Le sujet de ce mémoire portant en grande partie sur des événements et des figures récentes, il a été assez difficile de parcourir des recherches scientifiques et des données sérieuses à ce propos ; notamment en ce qui concerne la partie des défilés et de la haute couture à la fin du XX^e siècle. Malgré cela, les points de références historiques ont été abondants dans mon cheminement et les ouvrages dédiés à la danse, au corps, aux costumes et à la mode sont innombrables. Le livre de référence et qui a été une base conséquente dans ce travail est celui de Philippe Noisette, *Couturiers de la danse. De Chanel à Versace*². Ce dernier sera cité de nombreuses fois dans cette recherche car en effet, cet ouvrage était un excellent point de repère quant aux créations mêlant la danse et la mode réalisées de nos jours.

La difficulté de ce mémoire a été surtout de ne pas tomber dans le piège de réaliser un compte-rendu historique de la mode en parallèle à l'histoire de la danse. Le but de la réflexion étant de marquer les événements et éventuellement les subjectivités artistiques qui ont joué un rôle important dans l'entrecroisement conscient ou involontaire des deux disciplines. Il s'agit donc, au travers de cette recherche, de se demander comment la danse (a) fait évoluer la mode et vice-versa ?

Afin d'éviter d'écrire un énième ouvrage sur l'histoire de la danse ou de la mode, il a fallu se baser sur des chapitres thématiques, qui tournent autour de certaines « familles de concepts ». C'est-à-dire qu'en rassemblant mes recherches, il a été plus judicieux que je puise différents aspects qui revenaient de façon marquante dans ce que je lisais. Cela m'a permis d'élaborer une ligne du temps fiable de l'histoire de la couture en y injectant les points sensibles que la danse a apporté tout au long de celle-ci. Il s'agit, somme toute, d'élaborer moins une histoire analytique de la mode en danse (et des « modes de danse ») que de puiser dans l'histoire de la mode et de son système, une possible archéologie de quelques-uns parmi les concepts qui s'agencent dans un secteur spécifique, classique et contemporain de la chorégraphie.

² Philippe Noisette, *Couturiers de la danse. De Chanel à Versace*, Paris, Silvana Editoriale, 2019.

Tables des matières

Préface.....	p.3.
Remerciements.....	p.4.
Résumé.....	p.5.

Table des matières.....	p.6.
--------------------------------	-------------

Introduction.....	p.10.
--------------------------	--------------

Avant-propos.....	p.13.
-------------------	-------

CHAPITRE 1 - L'influence du Roi-Soleil dans le vêtement baroque : le concept de mode

1. Louis XIV met en lumière le concept de mode.....	p.15.
1.1.S'habiller au XVII ^e siècle.....	p.16.
2. La culture baroque : un monde sémiotique des apparences.....	p.17.
2.1.Un décor de fond dans le théâtre sociétal français : une noblesse désœuvrée...p.19.	
2.2.Versailles, une société de consommation.....	p.20.
3. L'importance du vêtement également sur scène.....	p.21.
4. L'impact de Louis XIV dans le monde de la danse aujourd'hui.....	p.23.
4.1.La fonction du miroir.....	p.23.
4.2.L'éclosion de la haute couture.....	p.24.
4.3. <i>Oh Louis...</i> , le spectacle satirique de Robyn Orlin.....	p.26.
4.3.1. Une mise en scène du ballet burlesque ?.....	p.27.

Chapitre 2 - Quand la pensée de Gilles Deleuze rencontre les voiles de Loïe Fuller : le concept du pli

1. Le pli baroque, une métaphore de l'infini.....	p.32.
1.1.Illustration dans les courbes du vêtement.....	p.32.

2. L'interprétation du pli dans la danse de Loïe Fuller.....	p.35.
2.1.Loïe et les symbolistes : une danseuse invisible.....	p.36.
2.2.Le pli baroque : les voiles de la « Fée électricité ».....	p.38.
2.3.Un costume de scène à la fois générateur et aporétique.....	p.39.
3. Hommages à la Déesse de l'immortelle Hystérie.....	p.40.

Chapitre 3 - La haute couture au XX^e siècle : le concept du défilé chorégraphique

1. Le ballet renait grâce à la haute couture.....	p.42.
2. Un bond dans le temps : les défilés des années 80'.....	p.43.
2.1.Le cas marquant de Jean-Paul Gaultier.....	p.46.
2.2.Ses collaborations avec la chorégraphe Régine Chopinot.....	p.48.
2.3.Les grands créateurs réinventent le tutu.....	p.51.
3. La figure de Philippe Decouflé : <i>L'autre défilé</i>	p.54.
4. Le voguing : quand les apparences libèrent le changement.....	p.55.
4.1.Un cri de liberté.....	p.55.
4.2.Quand les podiums deviennent des pistes de danse.....	p.56.
4.3.La théorie <i>queer</i>	p.57.
4.3.1. Mise en relation avec le corps de Loïe Fuller.....	p.57.

Chapitre 4 - La place du vêtement dans les mouvements chorégraphiques : le concept du nu

1. Le rôle crucial de Jean-Georges Noverre dans l'évolution du costume de scène....	p.60.
1.1.Son point de vue moderne sur la danse.....	p.61.
1.2.Une danse des émotions.....	p.61.
1.3.Le corps des danseurs enfin dévoilé.....	p.63.
1.4.Des costumes nouveaux pour une danse nouvelle.....	p.64.
1.5.Quand le cauchemar de Noverre devient le rêve d'Isadora Duncan.....	p.67.

2. La transparence du corps d'Isadora Duncan.....	p.68.
2.1.Le nu face à une société archaïque.....	p.68.
2.2.Un corps au plus près de la nature.....	p.69.
2.3.Echapper au vêtement gesticulatoire.....	p.72.
3. La réponse d'Alexander McQueen.....	p.73.
3.1.Le corset remis au gout du jour.....	p.73.
3.2.Une autre forme de cage vestimentaire : la crinoline.....	p.74.
3.3.Un rappel de la galerie des Glaces.....	p.75.

Chapitre 5 - Corps dansant ou vêtement fantomatique ? : le concept de l'enveloppe et du macabre

1. Faut-il un danseur pour faire danser ?.....	p.77.
1.1.La performance de Christian Rizzo.....	p.78.
1.2.Le corps fantomatique.....	p.79.
1.3.La mort, une industrie pour la mode.....	p.81.
1.4.La mode et la mort : illustration au travers du dialogue de Giacomo Leopardi.....	p.82.
1.5.La course au changement.....	p.82.
1.6.Quand la mode devient mortelle.....	p.83.
2. Les Sœurs réunies dans les défilés dansants d'aujourd'hui.....	p.85.
2.1.Liens avec la danse macabre.....	p.86.
2.2.La danse macabre dans les créations contemporaines.....	p.88.
2.2.1. Madeline Fournier et Jonas Chéreau : <i>Les interprètes ne sont pas à la hauteur</i>	p.88.
2.2.2. <i>Bal perdu, une danse macabre</i> , une mise en scène de Marie Lamachère.....	p.89.

Conclusion.....p.95.

Bibliographie.....p.96.

Ouvrages théoriques généraux.....	p.96.
Sources électroniques.....	p.101.
Interviews.....	p.105.
Annexes.....	p.106.

Introduction

Le choix de lier la danse à la mode a été une évidence pour moi, dès le départ des premières réflexions qui ont structuré ce mémoire. Etant fascinée par la diversité de ces deux disciplines depuis toujours, j'avais en tête depuis le commencement de mon master en Arts du spectacle à l'UCL, de rédiger un travail de fin d'étude porté sur une problématique qui les rassemblent. A la fois complémentaires et influentes l'une sur l'autre, les deux catégories se valorisent autant qu'elles se divisent. C'est en souhaitant travailler sur le costume de scène au travers de la chorégraphie et des mouvements que ce sujet de mémoire, *La mode et ses systèmes autour du corps de la danse. Des ballets de l'époque baroque, aux grands défilés chorégraphiques d'aujourd'hui*, m'a semblé pertinent.

De plus, la danse est un sujet peu abordé dans le programme THEA. Cela m'a donné l'envie et la curiosité de placer ce sujet au-devant de la scène et de mettre en avant le plus possible d'artistes liés à cette thématique ainsi que les performances qui ont marqué la chronologie de l'art vivant.

Ce mémoire se base donc sur l'histoire de la couture liée à des points de rencontre avec la danse. Cela, dans un premier temps, durant l'époque baroque au travers du ballet classique en France et dans un second temps, durant le XX^e siècle au travers de la danse moderne et contemporaine. Cette recherche est fondée sur des concepts, des points d'ancrage entre l'histoire de la couture et celle de la danse. L'objectif étant de pouvoir relier ces concepts à des spectacles/défilés/créations/performances réalisées au cours de l'époque contemporaine et de comprendre l'influence notoire de celles-ci sur les artistes et les créateurs d'aujourd'hui.

Habiller la danse ou la déshabiller, révéler ou suggérer, épouser le corps ou le cacher. S'interroger sur le costume comme seconde peau oblige à penser en ces termes. Alors que la belle danse multiplia les couches (de tissus), que la ballerine romantique sera « noyée » sous le tulle, l'interprète du XX^e siècle aspire à ne faire qu'un avec son costume de scène. Cette « autre » peau scandalisera parfois, s'imposera souvent. Et prendra des reliefs tout en nuances. L'académique répondrait à une fonction...Effacer le costume pour révéler la chorégraphie³.

Ainsi donc, cinq chapitres principaux vont diviser ce travail. Le premier étant basé exclusivement sur la mode au XVII^e siècle sous le règne de Louis XIV. Comment ce dernier a-

³ Philippe Noisette, *Couturiers de la danse. De Chanel à Versace*, Paris, Silvana Editoriale, 2019, p.8-9.

t-il propulsé la mode dans la société française de son époque ? Comment s'habille-t-on sous l'influence de la cour ? A quel moment et pourquoi la notion culturelle de *couture* et l'idée spécifique de *haute couture* comme instances esthétiques de dessin, composition et assemblage, font-elles leur apparition sur un fond dominé jusque-là par une idée généralement artisanale de « fabrication » ? A quel point les apparences sont-elles importantes à Versailles ? Dans quelle mesure, le choix d'un « modèle » devient à part entière un geste de fabrication de la subjectivité dont les raisons dépassent la simple exigence symbolique de traduire un statut, pour ne dépendre que d'une logique formelle ou stylistique tout à fait interne aux signifiants de la couture ? À quel moment et pourquoi la mode comme système arbitraire de signes s'émancipe de l'histoire du « costume » et des « coutumes », des mœurs ? Quand est-ce que le temps cyclique et effréné de la mode s'enchevêtre au temps long, à la « statique » des institutions ? Ce premier chapitre parle également de l'impact du Roi-Soleil dans le monde du ballet et est scellé par une référence sur le spectacle *Oh Louis...* de Robyn Orlin. Cette conclusion permet de comprendre l'influence qu'a toujours Louis XIV dans les yeux des créateurs aujourd'hui.

Le second chapitre repose sur la pensée de Gilles Deleuze et sa théorie du pli baroque. Ce travail reprend les points importants de son ouvrage notamment au niveau du vêtement. En effet, les réflexions de Gilles Deleuze à ce propos sont à mes yeux, une parfaite représentation de l'avant-gardisme de la danseuse Loïe Fuller notamment au travers de sa technique dansante mais surtout de son costume de scène. La question de la place du vêtement sur le corps du danseur est déjà amorcée dans cette seconde partie. Un dernier point de ce chapitre reprend deux créations contemporaines qui ont rendu hommage à la créatrice de la *Danse serpentine*.

Le troisième chapitre réalise un bond dans le temps et aborde la question de la haute couture au XX^e siècle. Comment le ballet renaît de ses cendres grâce aux grands créateurs dès le début des années 1900 et ensuite, bien plus tard, dans les années 80' ? Le cas marquant de Jean-Paul Gaultier est explicité notamment dans ses collaborations avec la chorégraphe Régine Chopinot. Ce chapitre est dédié à la place de la danse dans les défilés, et à l'influence de l'esthétique du défilé sur la pensée d'un secteur de la danse contemporaine (notamment et surtout celui de la Nouvelle Danse). Un dernier point est consacré à la danse *voguing* qui répond parfaitement au paradoxe du défilé comme chorégraphie « terminale » et de la chorégraphie comme défilé de modèles gestuels.

L'avant-dernier chapitre est dédié à la place du vêtement dans les mouvements dansés. Notamment en comparant l'évolution de la pensée de Jean-George Noverre (danseur et maître de ballet durant le XVIII^e siècle) avec le pas important effectué par Isadora Duncan dans

l'histoire de la danse moderne. La question du nu est soulevée tout au long de ce point et vient répondre paradoxalement au chapitre consacré à l'œuvre de Loïe Fuller.

Enfin, la dernière partie de ce mémoire vient reformuler la question du corps du danseur et de sa place face au vêtement dans la postmodernité. « Corps dansant ou vêtement fantomatique ? » : ce chapitre tente de répondre à cette interrogation. L'analyse d'une des performances de Christian Rizzo apporte des éléments de réponse. La fin de ce chapitre est dédiée au poème de Giacomo Leopardi *La Mode et la Mort* mais pose également la question pour ainsi dire « choréontologique » du caractère dangereusement éphémère de la mode, et de la possible relation nécro-matérialiste entre cette variante du thème de la vanité et les statuts retrouvés (ou définitivement perdus) du corps dans la poétique du Nouveau siècle. L'absence du corps humain amène et questionne, après tout, le topo symbolique et les formats historiques de la danse macabre ou *Totentanz*. Des cas marquants de défilés ainsi que de créations théâtrales contemporaines rassemblant ce thème sont exposés afin d'illustrer et questionner tous ces propos.

Avant-propos

Le XII^e siècle : le vêtement prend une valeur langagière dans la société européenne

Avant d'aborder l'avènement de la mode sous le règne de Louis XIV, il est important de souligner que jusqu'au XII^e siècle, les historiens observent très peu de changement dans l'évolution du vêtement. Dans l'ouvrage de Frithjof van Thienen, *Huit siècles de costumes*⁴, ce dernier explique qu'il commence son étude à partir de ce siècle décisif car c'est durant cette période, et plus précisément en 1100, que la stylisation du corps humain prend forme. Van Thienen insiste sur le terme *raffinement* et non pas *luxe* car il est évident que les femmes et les hommes de la haute société utilisaient des tissus de qualité et des accessoires luxueux bien avant cette période. En effet, depuis la Préhistoire et tout au long de la période antique, les classes sociales détenant les rôles les plus importants dans leur société n'hésitaient pas à mettre en avant leurs richesses ; cela passait, avant-tout, par leur apparence. Cependant, les vêtements que l'on observe durant la période gallo-romaine continuent de persister jusqu'au milieu du Moyen Âge.

Le *raffinement* quant à lui, insiste sur la mise en valeur des formes. Or, c'est précisément à partir de l'an 1100 qu'une « mutation se produit (...), l'histoire du costume européen vient de commencer »⁵. Il paraît donc évident que cela est également lié à la problématique de cette recherche puisque la danse est pertinemment liée à ce changement et va en être impactée. La mise en valeur des courbes du corps humain dans les vêtements ne va pas sans dérangement dans le déploiement des mouvements de l'Homme.

Dès cette nouvelle ère, Orderic Vital⁶ parle du changement qui s'introduit dans la mode vestimentaire de l'époque :

En ces jours, la vieille coutume a été presque complètement bouleversée par de nouvelles inventions. La jeunesse folâtre ne rêve plus que de raffinement efféminé, les hommes flattent et honorent les femmes avec démesure et témérité ». Il est évident que pour Vital, cette nouvelle mode ne produit rien de bon : « la traine des robes de femmes : longues, inutile et ramassant la poussière pardessus le marché, et des longues et larges manches qui

⁴ Frithjof van Thienen, *Huit siècles de costume*, Gérard, Verviers, 1961, coll. Marabout Université.

⁵ *Ibid.*, p.6.

⁶ Orderic Vital, né le 16 février 1075 à Atcham, en Angleterre, et mort en 1141 ou 1143 à l'abbaye de Saint-Évroult, est un moine franco-anglais connu comme l'un des plus importants historiens du Moyen Âge central.

recouvrent les mains. (...) Surchargés de toutes ces superfluités, les gens continuent d'aller et venir, à peine capables de faire quoi que ce soit d'utile⁷.

On peut comprendre que si cela était déjà dérangeant pour les gestes du quotidien, cela allait l'être d'autant plus pour exécuter des pas de danse. Mais à cette époque, cette pratique ne fait pas partie des arts majeurs, et il n'est donc pas encore temps d'en parler.

A partir du XII^e siècle donc, les femmes portent à présent des robes qui « moulent le torse et accentuent le relief »⁸. Pourquoi ce changement brusque dans l'histoire de la mode ? La première théorie repose sur le fait que le XII^e siècle est marqué par le faste et le luxe qu'engendre l'église de Cluny. Les figures sculptées sur les portails des édifices religieux témoignent d'une richesse que les hommes et les femmes se doivent d'égaliser. Mais surtout, à cette époque, l'amour courtois se distingue dans la société et les hommes veulent, et doivent plaire aux femmes. Orderic Vital dit d'ailleurs : « Les hommes flattent et honorent les femmes avec démesure et témérité »⁹. Ce tournant primordial dans la bienséance joue un rôle décisif dans l'allure des dames qui se traduit pour une nouvelle apparence devenue capitale. « Souci de la forme et idéalisation de la femme »¹⁰ sont les nouveaux mots d'ordre et cette dernière se doit d'être à la hauteur de l'image qu'elle incarne dans cette bienséance. Cette nouvelle tendance part de France mais gagne peu à peu l'Europe occidentale et tous les pays sont touchés par cette vague de renouvellement.

Ainsi donc, commence l'histoire de la mise en valeur des formes corporelles des femmes mais également des hommes. Cette tendance va se poursuivre jusqu'à la fin du Moyen Âge et durant toute la Renaissance. Ce travail ne s'attarde pas sur ces deux périodes puisque la danse n'y est pas approfondie. Cette recherche s'attaque directement au règne de Louis XIV, souverain qui fut le premier à donner à la danse et à la mode, un rôle sans limite.

⁷ Frithjof van Thienen, *op.cit.*, p.9.

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, p.11.

¹⁰ *Ibid.*, p.12.

Chapitre 1 : L'influence du Roi-Soleil dans le vêtement baroque

Le concept de mode

La mode est pour la France ce que les mines d'or du Pérou sont pour l'Espagne.

(Jean-Baptiste Colbert)¹¹

La danse – presque – à elle seule conte l'histoire du costume. Revisitant l'Antiquité ou la Belle Epoque, adoptant le drapé, le plissé ou la nudité, elle est au diapason d'une évolution du vêtement. La danse, selon Louis XIV, est une mise en scène du pouvoir avant tout jusque dans le costume choisi. *La nation ne fait pas corps en France elle réside toute entière dans la personne du roi*, dira Louis XIV. Il est à la fois le Roi-Soleil, Apollon et une autorité incontestable. Son vêtement ne dit pas autre chose. Et lorsque la danse baroque connaît un retour en grâce dans les années 80' avec la chercheuse et chorégraphe Francine Lancelot, c'est le costume qui semble faire danse. Très vite, on détournera ce faste, non pour s'en moquer, mais pour l'interroger. On peut citer la recreation de *Phaeton* de Lully et ce télescopage de formes jusque dans l'élaboration des costumes. Au fil des saisons, on verra donc des crinolines, faux-culs, corsets, bustiers, hauts-de-chausses, fraises ou marinières se mettre à danser¹².

1. Louis XIV met en lumière le concept de mode

Le XVII^e siècle en Europe est marqué par l'influence de la France à tous les niveaux politico-socio-culturels. La montée de Louis XIV marque un tournant décisif dans l'histoire par son importance dans tous les milieux confondus. La mode et l'art obtiennent un rôle de première ligne dans le monde des apparences dans lequel règne et instaure le Roi-Soleil.

Grâce au souverain, la France détient une influence capitale sur l'Europe entière en matière de mode. « La silhouette la plus copiée par les cours européennes a été mise au point par Louis XIV. Sous son règne, le déploiement de magnificence atteint son comble, et tout un chacun, du moins quand on appartient à la noblesse d'Europe, voudrait égaler ou surpasser le Roi-Soleil. »¹³.

¹¹ Citation de Jean-Baptiste Colbert, ministre du roi Louis XIV au XVII^e siècle. Dominique Waquet, *La mode*, Paris, Presses universitaires de France, 2014.

Dominique WAQUET, « La mode » [en ligne], 2014, page consultée le 21 décembre 2021, <https://www.cairn.info/la-mode--9782130626763-page-81.htm>

¹² Philippe Noisette, *op.cit.*, p.121.

¹³ Véronique LORELLE, « Louis XIV et la mode » [en ligne], 2009, page consulté le 12 décembre 2020, https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/13/exposition-louis-xiv-etait-une-vraie-figure-de-mode_1180057_3246.html

1.1. S'habiller au XVII^e siècle

Afin de mieux comprendre l'importance de l'image qui se dessine à la cour française, voici un exemple que décrit F. van Thienen dans son ouvrage *Huit siècles de costumes*¹⁴. Grâce à une tapisserie de Charles Lebrun, *L'entrevue de Philippe IV et de Louis XIV dans l'île des Faisans* (fig.1), datant de 1662, ce dernier donne une représentation précise d'une rencontre organisée entre les monarques Louis XIV et Philippe IV en vue du mariage du roi de France avec Marie-Thérèse d'Espagne. La rencontre entre les deux hommes se fait à la frontière franco-espagnole afin que les deux hommes n'aient pas à quitter leur territoire. A ce moment-là, la mode française s'est déjà fortement développée et éloignée de la tendance espagnole.

Vers 1660, le costume masculin est très efféminé : la chemise blouse sous un pourpoint-brassière très court, les culottes sont si larges qu'elles ressemblent à une jupe et les rubans le disputent aux plumes dans la surabondance. Les chausses du règne précédent sont remplacées par la *rhingrave*¹⁵ dont l'aspect de jupe se retrouve sur les volants de dentelle prolongeant la culotte du sous-vêtement au niveau des genoux. La rhingrave est ajustée à la taille et comporte une pièce en pont qui se substitue à la braguette. Elle est bordée en bas par des touffes de rubans. On utilise la dentelle à profusion, particulièrement sur la chemise et, après 1690, sur le jabot, l'ancêtre de la cravate. Les bas sont de couleur, rouge ou rose, et les chaussures ont des talons hauts de couleurs différentes. Les cheveux longs sont toujours à la mode et on commence à porter la perruque qui devient un des signes de l'élégance, surtout lorsqu'elle est rouge feu ou blond doré à la fin du siècle^{16 17}.

Dans son ouvrage, van Thienen décrit l'apparat du monarque français de la même façon que ci-dessus et souligne le fossé qui le sépare du monarque espagnol. Alors que Louis XIV porte « une abondante ornementation de rubans roses qui donne à toute la silhouette couleur et animation », Philippe IV quant à lui « laisse une seule concession à la mode internationale avec sa manche ouverte sur la large manche de chemise, avec nœud de ruban sur le poignet »¹⁸.

Pour décrire l'homme de la fin du XVII^e siècle, Jean de La Bruyère dans *Les caractères*¹⁹ le fait comme ceci : « Le courtisan autrefois avait ses cheveux, était en *chausses*²⁰ et en

¹⁴ Frithjof van Thienen, *op.cit.*

¹⁵ La rhingrave est une jupe-culotte qui faisait partie du costume masculin de l'époque dans la seconde moitié du XVII^e siècle.

¹⁶ Jacques Ruppert, *Le Costume : Louis XVI - Directoire*, La Grammaire des Styles, Flammarion, 1990.

¹⁷ Delphine Pinassa, *Costumes, modes et matières d'être*, R.E.M.P.A.R.T, 1992.

¹⁸ Frithjof van Thienen, *op.cit.*, p.15.

¹⁹ Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, Le Livre de Poche, 2004.

²⁰ Les hauts-de-chausses sont un vêtement qui couvre le corps de la ceinture au genou. Ils sont apparus aux alentours du XIII^e siècle.

pourpoints, portrait de larges *canons*²¹, et il était libertin. Cela ne sied plus : il porte une perruque, l'habit serré, le bas uni, et il est dévot : tout se règle par la mode ».

2. La culture baroque : un monde sémiotique des apparences

Ainsi donc, la cour du roi se transforme en véritable vitrine, où les hommes, les femmes, l'architecture, les jardins et même la nourriture, deviennent un spectacle à part entière. « (...) La gent masculine, richement emplumée, se livre à toutes les extravagances vestimentaires, cependant que les femmes se montrent beaucoup plus modérées. Les manches raccourcies et les coiffures sont, chez elles, les seules modifications importantes dans la toilette²².

C'est un fait connu maintenant, Louis XIV est fasciné par les arts. La danse et le théâtre rassemblés en ballet, vont prendre une place toute particulière dans l'organisation de son pouvoir. Ce dernier va donner à la culture une fonction de distinction sociale. Pour les aristocrates, la culture avait autrefois peu d'importance ; ces derniers n'étaient pas cultivés et ce n'était d'ailleurs pas un critère essentiel pour être noble. A partir de Louis XIV, les choses changent. Le pouvoir royal transforme les armes de guerre par un moyen de parade. On ne demande plus aux nobles de s'affronter comme dans une société féodale mais on leur propose de participer à un spectacle gigantesque. Le spectacle versaillais.

Dans son immense nouveau château, le roi peut être représenté comme un véritable carrousel où ce dernier, manipulateur, fait tourner les têtes nobles autour de lui. De cette façon, l'aristocratie devient une caste spectaculaire et non plus une caste combative. L'intelligence ne passe plus par la force mais bien par la pensée. La noblesse s'obtient par la tête et non plus par le corps. La nation française entière, soumise à cette nouvelle règle, participe à ce spectacle où chaque strate sociale détient un rôle bien particulier à respecter.

Le moindre objet pensant ou non pensant devient un élément ajouté dans le tableau que dessine Louis XIV. Ce dernier contrôle les moindres faits et gestes qui se déroulent à Versailles afin que chaque élément corresponde à la grande pièce métaphorique de son temps. A tous les niveaux, le roi instaure une politique des signes où tout le monde se doit d'y participer. Ce grand jeu des apparences devient fondamental et occupe la pensée de tous les courtisans. Il s'agit de rentrer au mieux dans le moule formé par le souverain, et si par malheur un homme

²¹ Les bas collants étaient autrefois appelés des *canons*.

²² James Laver (trad. Michèle Hechter), *Histoire de la mode et du costume*, Paris, Thames and Hudson, coll. L'univers de l'art (8), 2003, p.104.

ne correspond pas au statut dont il dit pouvoir bénéficier, les retombées peuvent devenir très lourdes. Personne n'échappe à l'envie de faire partie de l'entourage le plus proche du roi et cet accès en devient parfois même une obsession. Faire partie d'un cercle aussi privilégié est convoité par des centaines voire, des milliers de personnes.

La cour de Louis XIV est à percevoir comme une grande pièce de théâtre (ou un grand ballet) où chaque objet a sa place et son rôle à jouer. Si par malheur, quelqu'un venait secouer ses éléments ou les remettre en cause, toute la pyramide sociale et hiérarchique viendrait à tomber. Mais finalement, dans ce type de système, tout le monde est bien au-dessus de quelqu'un et donc personne ne souhaite bousculer ce contrat social. Chacun tient à son rôle et le maintient le plus possible afin de pouvoir être toujours au plus proche du roi. La question de l'apparence est donc primordiale à Versailles et régit le moindre mouvement. Les signes sociaux sont vraiment des leviers pour opérer cette transformation. Il y a une réelle manipulation du symbolique et le roi machiniste détient les rênes de la représentation. Lui-même n'est pas soumis à cette loi de règne ; le roi est opérateur mais au-dessus de cette loi. Les signes royaux sont incontestables et c'est une construction sémantique complète qui vient soutenir cette nouvelle théologie sous l'époque de Louis XIV.

La hiérarchie est omniprésente à la cour de Louis XIV et même « le lever du roi » est une forme de cérémonie bien organisée où chaque étape du réveil du monarque est marquée par cette domination des uns sur les autres. Plus les sujets du roi ont de l'importance dans la pyramide sociale, plus ces derniers ont le privilège de voir le monarque tôt, au moment même où ce dernier sort du lit. A tel point que même le changement entre la chemise de nuit et la chemise de jour devient un véritable honneur pour que les nobles s'en chargent :

Le roi était obligé d'ôter sa chemise de nuit et d'enfiler sa chemise de jour. Mais ce geste indispensable avait été investi d'une signification sociale. Le roi en avait fait un privilège dont il honorait ses nobles. (...) En réalité, chaque geste de cérémonie avait une valeur de prestige hiérarchisée, qui retombait sur la personne chargée de porter la chemise ou autorisée à prendre part à une telle entrée²³. (...) On détestait l'étiquette, mais il était impossible de s'en écarter, non seulement parce que le roi l'imposait, mais parce que l'existence sociale des personnes qu'elle touchait en dépendait²⁴.

²³ Norbert Elias (trad. Pierre Kamnitzer), *La société de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974, p.71.

²⁴ *Ibid.*, p.75.

2.1. Un décor de fond dans ce théâtre sociétal : la noblesse désœuvrée

Lorsque, parvenu à sa majorité, Louis XIV monta sur le trône, le sort de la noblesse était déjà arrêté. L'inégalité des chances de la noblesse d'un côté, de la royauté de l'autre, l'énergie et la compétence du représentant du roi, qui engagea la lutte en tirant profit de ces chances, aboutirent à l'éviction de la noblesse de toutes ses positions de force. (...) Sa vigilance inlassable à l'égard de la noblesse – et de tous ses sujets – était un de ses traits dominants²⁵.

La méfiance de Louis XIV face à la noblesse ne fait qu'augmenter au fil de son règne et pousse cette dernière à se retrouver à l'arrière-plan du fonctionnement de la société versaillaise. Dans ce grand jeu théâtral qu'impose le Roi Soleil, les membres de la noblesse finissent par devenir de véritables pions, manipulables à souhait. De plus, cette rétrogradation pour cette couche de la société porte de l'intérêt à d'autres partis que celui du roi et cela finit par arranger d'autres classes qui jouent de ce reculement.

Le long règne de Louis XIV a beaucoup contribué à faire accepter par la sensibilité et la conscience des groupes intéressés comme un de leurs traits le plus caractéristique, la dureté et la rigueur qui ont marqué les différences d'ordres et le rang social, que le roi utilisait comme instruments de domination. Grâce à cet enracinement de la rivalité pour le rang, le statut et le prestige dans les convictions, les jugements de valeur et les idéaux de dominés, les tensions et jalousies ainsi exacerbées et exagérées ne cesseront de se reproduire entre les différents ordres et rangs et surtout entre les sommets en concurrence de cette société hiérarchisée²⁶.

La noblesse, mise à l'écart par le roi et complètement soumise à lui, ne prend donc plus part aux décisions politiques qu'elle a toujours obtenues. Littéralement niée, cette dernière finit par faire ce qu'on lui demande de faire : être un décor vivant. L'apparence, le physique, les vêtements et les coiffures deviennent finalement la seule activité qu'il reste à la noblesse désœuvrée pour s'occuper. Une concurrence finit donc par s'installer : la palme d'or revient à celui ou celle qui sera le plus extravagant. Le château de Versailles devient un véritable podium de défilé où s'afficher. Les robes, les cheveux ou encore le maquillage, tout est bon pour taper dans l'œil des plus puissants.

²⁵ *Ibid.*, p.217.

²⁶ *Ibid.*, p.57.

2.2. Versailles, une société de consommation

Il est surtout primordial pour les classes les plus aisées de dépenser. En effet, faire des économies ne fait pas partie du langage de l'époque. La richesse se dépense et surtout, se montre aux yeux des autres. La dépense d'argent correspond et montre le statut social d'une famille ou d'un particulier. Ainsi donc, si ces derniers possèdent une grande fortune, il n'en est rien de la préserver. Il s'agit de consommer au même titre que rentre l'argent. Economiser signifierait craindre de ne plus posséder d'argent et donc d'être susceptible de ne pas en gagner assez pour bénéficier du titre possédé.

Dans les sociétés où prédominent l'éthos de la consommation en fonction du statut social (status-consumption ethos), la seule sauvegarde de la position sociale de la famille et plus encore l'accroissement du prestige, le succès social, dépendent de la volonté d'accorder les dépenses du ménage et la consommation en général avant toute autre chose au rang social, au statut, au prestige qu'on détient ou que l'on convoite. L'homme qui n'a pas les moyens de vivre selon son rang perd la considération. (...) Dans la bouche d'un aristocrate de cour, le mot « économie », quand il signifie harmonisation des dépenses et des revenus ou limitation planifiée de la consommation en vue de l'épargne, garde jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, et parfois même après la Révolution, un relent de mépris²⁷. La noblesse ne joue dans ce règne qu'un rôle militaire avec Condé ou Turenne, ou un rôle décoratif par la foule des courtisans qui composent la cour du Roi-Soleil. Elle n'exerce aucun rôle actif dans les rouages de la nation. Et la noblesse rurale, demeurée sur ses terres, ne sera que la cible des moqueries que résume au théâtre Monsieur de Pourceaugnac. Dans l'État centralisé ne compte que ce qui peut être objet de la faveur royale ; c'est de cette époque que date l'antagonisme entre Paris et province^{28 29}.

Très vite, la mode lancée à la cour contamine le reste de la société et les bourgeois, envieux de la position des aristocrates, copient avec envie la classe qui les domine. Au XVII^e siècle, les bourgeois sont à l'affût des modes lancées par les gens de la noblesse. Cette manie naît déjà sous le règne de Louis XIII. A cette époque, les hommes souhaitent être élégamment vêtus et veulent porter l'épée. Les bourgeois, alors catégorie sociale apparue au XVII^e siècle, accumulent au fil du temps de l'argent et possèdent parfois une fortune plus que confortable leur permettant d'acquérir des tissus onéreux portés par la noblesse. Commence alors à se

²⁷ Norbert Elias (trad. Pierre Kamnitzer), *La société de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974, p.48.

²⁸ Régine PERNOUD, *bourgeoisie française*, Encyclopædia Universalis [en ligne], page consultée le 25 avril 2021, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/bourgeoisie-francaise/>

²⁹ Gallica, « La société de cour », s.d, [en ligne], page consultée le 25 avril 2021, <https://gallica.bnf.fr/essentiels/repere/societe-cour>

dessiner une forte imbrication de ces deux catégories sociales, particulièrement visible au travers des évolutions vestimentaires et entraînant une concurrence déloyale.

Cette concurrence vive entre les classes sociales devient très vite un cercle vicieux et tout est bon pour se démarquer. Les prix flambent et les dépenses volent. Les bourgeois tentent sans cesse d'atteindre la fortune des nobles, et ceux-ci exagèrent toujours plus dans leurs caprices afin d'échapper à la ressemblance face aux bourgeois. D'ailleurs, des lois sont même établies afin d'interdire aux classes considérées comme trop basses d'acheter des matières, des objets ou encore des modèles destinés aux classes supérieures.

Le costume étant le premier indicateur de la fortune d'un homme, la noblesse n'a aucune limite dans l'extravagance et le luxe. La concurrence est telle avec la classe bourgeoise, et ne souhaitant pas être comparée à elle, que la noblesse recourt à différents principes : un des premiers exemples est de changer de tenue tous les jours. Cette manie est bien couteuse et peu pratique au vu de l'accoutrement de l'époque. Une des autres techniques de la bourgeoisie, consiste à utiliser des matériaux bien plus chers et rares comme par exemple des bas à bates de drap et non pas de soie ; matière bien plus couteuse mais bien plus fragile. Les habitudes sont telles que de nombreux édits et règlements sont mis en place afin de mettre fin à cette « bataille de classes ». Bien évidemment, ces lois vont dans le sens de la noblesse : les tissus et les matières les plus chers sont interdits aux classes les moins appréciées et les plus pauvres. C'est le cas pour exemple du velours, interdit aux laboureurs et aux gens de basse condition. Ces lois sont toutefois très peu respectées par la société parisienne.

Le vêtir nobiliaire prend donc une place dans une économie de luxe où il induit des conséquences multiples, en amont vers la fabrication, en aval vers la commercialisation, par le jeu des imitations et des changements dictés par la mode dont la noblesse est la première cliente. (...) Le vêtement permet ainsi, à sa manière, de voir jouer les mécanismes de la société de Cour, il s'intègre dans la représentation du rang par la forme et dans les concurrences pour les signes du prestige³⁰.

3. L'importance du vêtement également sur scène

La danse de ballet à Versailles n'a en aucun cas pour but de représenter ses émotions ou de jouer avec celles-ci. L'art dansant sert à rendre sur scène, l'idéologie politique de la vision du monarque. A ce propos, François Sparshott dit ceci :

³⁰ Daniel Roche, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 1989, p.113.

En réalité, le ballet de cour n'est pas une danse, même s'il comporte des danses. Il s'agit davantage d'une parade, d'un spectacle, d'un masque, comme le montrent très bien les descriptions de l'époque. En tant qu'unités, les danses ont peu d'impact, et les pas n'en ont aucun. Les figures dansées au sol ont une signification géométrique et symbolique, mais cela s'arrête là. On ne peut tirer de ces pratiques aucun art de la danse³¹.

Louis XIV, fasciné par le soleil, astre de la lumière et moteur d'un ordre symétrique dans l'espace, va représenter cette puissance astrale par des costumes resplendissants. Dans *Le ballet de la Nuit* (fig.3), un des spectacles les plus importants dans la vie artistique du roi, ce dernier est l'incarnation même du soleil. Le roi, qui n'a alors que quatorze ans, représente la figure d'Apollon et est vêtu entièrement de couleur d'or. L'histoire du ballet raconte la victoire de la lumière sur les ténèbres (allégorie de la victoire de l'armée française sur la Fronde). Le monarque incarne donc lui-même le dieu de la beauté et de la lumière et démontre toute l'aura que ce dernier incarne sur la cour. Son costume de scène traduit cette luminosité et cette puissance. Presque comme une parade resplendissante, le roi est couronné d'immenses plumes d'autruches. Son costume est serti de manches bouffantes et l'ensemble de ce dernier est recouvert de symboles représentant les rayons du soleil. Sa culotte rhingrave est ornée de perles précieuses et de rubans dorés. Le roi porte également des chaussures à talons recouverts eux aussi, du symbole de l'astre diurne. Toute cette parure reflète une extravagance sans nom et d'une distinction de la plus haute importance. Il est important de souligner que ce ballet est le dernier dans lequel Louis XVI va participer. Son costume de scène est un véritable déguisement mais qui va devenir un modèle pour toute la cour. Le souverain invite tout le système politique à recopier son vêtement. Une véritable fictionnalisation de l'apparence se joue donc là.

Malgré l'affublement de tous ces costumes, le roi est décrit comme vif et pétillant dans ces représentations de danse. Bien que la discipline soit encore loin des sauts majestueux et périlleux que l'on connaisse aujourd'hui, le Roi-Soleil est considéré comme un danseur prodigieux et est relié à une grâce poignante. Avec cet exemple, Louis XIV nous montre que la mode est au service de la danse et permet de la magnifier. Les costumes fastes et somptueux viennent habiller les mouvements du jeune danseur et renforcent la dignité du roi. Henri de Gissey, dessinateur officiel des costumes de ballet pour le roi, se devait de créer des parures qui « ne portoient rien de laid, d'une manière fine et d'un air agréable » comme le décrit l'abbé

³¹ Mark Franko (trad. Sophie Renaut), *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2005, p.74.

Michelle de Marolles³². Ainsi donc, les créateurs de costumes se doivent de mettre leur souverain sur un piédestal afin que cette grandeur se fasse ressentir au travers de la danse.

4. L'impact de Louis XIV dans le monde de la danse aujourd'hui

4.1. La fonction du miroir

A cette époque, toute la culture en France et même dans l'Europe entière, est dominée par la figure centrale du Roi Soleil. L'art français – y compris l'architecture – reste toujours attaché aux normes classiques. La France garde toujours la mesure et ne s'abandonne jamais aux excentricités dont les exemples abondent, par exemple, dans la décoration des palais allemands. Néanmoins, le style de vie de l'époque de Louis XIV n'en présente pas moins quelques caractéristiques qui relèvent de ce que nous appelons le baroque. Le baroque est essentiellement l'art du geste large et puissant. Cette définition correspond assez bien à la personnalité du Roi Soleil. (...) Même dans la conversation la plus familière, le roi restait empreint d'une majesté très impressionnante, et qui lui était naturelle. (...) Quoi qu'il en soit de ces critiques, et de ce qui les justifie, le monde de Versailles s'efforce de cultiver le geste et l'attitude, de se donner le comportement de la dignité. On peut noter comme élément psychologiquement important, que c'est entre 1678 et 1684 que Jules Hardouin-Mansart a construit à Versailles la grande galerie des Glaces, où les courtisans pouvaient à chaque pas contrôler leur maintien. (...) La silhouette féminine atteint alors toute sa majesté. La lourde splendeur des tissus, les volants curieux, le port de la tête et du buste, tout concourt à cet effet³³.

Le rôle de la galerie des Glaces (fig.2) dans le château de Versailles est significatif et complètement représentatif de l'image contrôlée que se donne la société de cour. Le miroir permet de contempler son image mais surtout de la vérifier et de la corriger s'il le faut. La galerie des Glaces est un lieu d'auto-contemplation. Multipliés par dizaines, les miroirs ne peuvent faire autrement que de donner l'envie aux passants de se regarder mais aussi d'examiner les autres.

La galerie des Glaces servait quotidiennement de lieu de passage, d'attente et de rencontres, fréquentée par les courtisans et le public des visiteurs. Elle ne servit qu'exceptionnellement de cadre à des cérémonies, lorsque les souverains voulurent donner le plus grand éclat à des divertissements (bals ou jeux) offerts à l'occasion de mariages princiers ou à des réceptions diplomatiques. Dans ces dernières occasions, le trône était alors installé sur une

³² Michel de Marolles, né à Genillé, en Touraine, le 22 juillet 1600, et mort à Paris le 6 mars 1681, est un ecclésiastique, collectionneur d'art, traducteur, essayiste, mémorialiste, généalogiste et historien français.

³³ Site officiel du Château de Versailles, s.d, page consultée le 12 février 2021,

<https://www.chateauversailles.fr/decouvrir/domaine/chateau/galerie-glaces#la-galerie-des-glaces>

estrade tout au bout de la galerie, du côté du salon de la Paix dont l'arcade était fermée. La mise en scène du pouvoir a rarement atteint un tel degré d'ostentation. (...) par leurs dimensions et par leur nombre, les trois cent cinquante-sept miroirs qui ornent les dix-sept arcades faisant face aux fenêtres attestent que la nouvelle manufacture française de glaces est capable de ravir à Venise le monopole des miroirs, alors objets de grand luxe³⁴.

Ainsi donc, la galerie des Glaces sertie de trois cent cinquante-sept miroirs, devient la première structure architecturale à ressembler à un immense podium de défilé moderne. C'est le lieu de parade où il faut se rendre et s'exhiber ; le vêtement étant le premier élément pour attirer le regard et convoiter les grandes personnalités de la cour.

Tout comme en danse, le miroir permet de se contrôler, de positionner son corps et de donner un reflet de façon adéquate. Le sujet se place face au miroir alors dans le but d'imiter l'image que ce dernier lui renvoie. Le miroir impose un reflet que le sujet se doit de garder. Surtout, le miroir inflige également l'image des autres sujets et cela crée un effet de comparaison. Cet effet peut être bénéfique mais peut également souffler un vent de compétition et de gêne. La galerie des Glaces est donc un immense couloir qui impose aux visiteurs d'assumer leur démarche et leur attitude. Comme un immense podium de défilé, les courtisans se doivent de déambuler dans la plus grande maîtrise. Le miroir signifie également que le sujet ne se réfère plus qu'à son reflet et non plus à ce qu'il ressent. Cela peut être inefficace pour des danseurs, dans le sens où ces derniers n'écoutent plus leur instinct ni leurs émotions mais bien uniquement ce que le miroir leur renvoie. Il est important dans l'élaboration d'un travail technique corporel de sentir ses mouvements et non pas uniquement de les observer. Le miroir a tendance à corriger mais également à supprimer le naturel qui se dégage du corps.

La galerie des Glaces conserve totalement cet état d'esprit et empêche les courtisans d'être finalement dans leur apparence naturelle. Ces derniers déambulent dans cet espace sous leurs traits les plus travaillés et le roi, de part cette pièce, impose de façon simulée son emprise sur cette noblesse soumise. Le pouvoir étant totalement maîtrisé au travers des apparences.

4.2.L'éclosion de la haute-couture

La mode de Versailles a été tant importante qu'elle inspire encore aujourd'hui les grands créateurs. C'est dans les années 1780, sous le règne de Louis XVI, que se dessinent les tendances de la mode féminine et masculine. En effet, la mode sous Louis XIV était imprégnée de

³⁴ Site officiel du Château de Versailles, s.d, page consultée le 12 février 2021, <https://www.chateauversailles.fr/decouvrir/domaine/chateau/galerie-glaces#la-galerie-des-glaces>

l'étiquette politique et le Roi-Soleil jouait de son influence au travers de ses vêtements. Un siècle plus tard, sous le règne de Louis XVI, cette étiquette a disparu et c'est pour cette raison que la mode devient particulièrement frivole et peut donc prendre son statut de haute couture. De plus, l'apparition des chemins de fer et des bateaux à vapeur permettent aux dames de la haute société provenant de l'Europe entière de se rendre à Paris, qui est alors à cette époque, la capitale de la mode. Les tailleurs parisiens sont réputés pour être les plus talentueux, avant-gardistes et porteurs de créations les plus convoitées. Il est évident que c'est grâce à l'impulsion de Louis XIV à la cour de Versailles que la naissance de la mode a pu prendre ses quartiers à Paris un siècle plus tard mais cette fois, sans la lourdeur du poids politique qui s'y jouait avant.

En réaction à cette démocratisation du costume et de la mode, l'aristocratie se tourne vers la haute couture. Celle-ci ne se différencie pas tant des étapes vues précédemment chez le tailleur. Simplement deux points sont différents : les tissus utilisés dans la haute couture sont beaucoup plus précieux et d'une qualité rare, ensuite la figure même du grand couturier n'a rien à voir avec celle du tailleur. Le grand couturier est un artiste plus qu'un artisan, il cherche à créer des vêtements qui ne sont pas destinés à être portés au quotidien mais bien des pièces extraordinaires qui ont pour objectif d'éblouir les invités lors d'une soirée mondaine par exemple. Charles Frédérick Worth, que l'on considère comme le père de la haute couture, est connu par ailleurs pour avoir été le premier à avoir dans sa maison des jeunes filles pouvant revêtir ses modèles devant ses clientes. Mais on ne les appelait pas mannequins à l'époque, on les nommait "sosies". Son influence sur la haute couture est toujours forte aujourd'hui. En effet, Worth fonde en 1868, une association des maisons de couture destinée à réglementer et protéger les œuvres des couturiers parisiens.

Pour exposer l'influence d'une jeune créatrice à cette époque, il est important de parler de Rose Bertin, « marchande de modes », qui peut être réellement considérée comme une des premières grandes figures de haute couture française. La jeune française ouvre sa maison de couture en 1770 et la nomme « Le Grand Mogol » à Paris et marque les esprits non-seulement par sa créativité mais également pour son audace d'avoir démarré un commerce dans un monde essentiellement dirigé par des hommes. Sa réputation s'agrandit lorsqu'elle est protégée par la reine de France, Marie-Antoinette, qui lui donne automatiquement une place importante à la cour. Très vite, Rose Bertin devient « la » créatrice à solliciter. Cette dernière obtient d'ailleurs le titre de « ministre des Modes ». Grâce à son travail et à ses idées, la haute-couture française explose en termes de diversité et d'invention : coiffure à la belle poule, pouf aux sentiments, chapeau feu l'Opéra, à la Montgolfier ou à la Philadelphie.

4.3. *Oh Louis...* : le spectacle satirique de Robyn Orlin

Robyn Orlin, chorégraphe sud-africaine, signe avec *Oh Louis...* (fig.4), une allégorie satirique et scénique du roi Louis XIV, monarque absolu et solaire, mécène et grand danseur, comme décrit dans le chapitre ci-dessus. Son rôle est interprété par Benjamin Pech, danseur étoile récemment retraité de l'Opéra de Paris. Ce dernier incarne la figure du roi de façon cynique et avec un humour grinçant. Sa performance est complètement décalée, complètement à l'opposé de ce qui se faisait sous le règne du Roi Soleil, c'est-à-dire le ballet classique. Benjamin Pech, qui détient la scène à lui seul, imite le souverain dans les positions le plus extravagantes et rend l'image de ce dernier totalement écœurante.

En ce qui concerne la scénographie, la scène est encadrée par deux ballons de plastique à l'effigie d'un lion et est recouverte par une immense couverture de survie dorée qui se plie et s'étire en volutes croissantes. Celle-ci imite une traîne chamarrée dont le drapé forme l'écrin d'un trône royal sur un siège du premier rang. L'espace scénique lui-même se diffracte par des jeux de reflets de mise en abyme : la galerie des glaces est ici supplantée par un miroir de poche et une profusion de selfies. Le danseur interpelle le public, hèle les spectateurs et les place lui-même à ses côtés ; particulièrement intrusif, il commente le public et les enregistre en les filmant en détail : les images sont retransmises en direct sur un écran rond incliné au-dessus de la salle. Le danseur pousse son aspect répugnant notamment à travers une scène où ce dernier, alors filmé en gros plan, capte la dégustation d'une orange dont l'écorce est palpée puis massée, où le jus est aspiré et la pulpe est dévorée. Finalement, le fruit disparaît entre les mains et dans la bouche du danseur en mettant en évidence ses lèvres qui dégoulinent du jus sucré. Par la spécificité du fruit et par son dédain, Benjamin Pech montre la surpuissance du Roi-Soleil tout en se moquant de lui.

Ce dernier transgresse la figure de danseur virtuose qu'il a construit pourtant tout au long de sa carrière. Habillé en jogging puis ensuite en slip, Benjamin Pech exécute quelques gestes d'une pantomime désuète, drapé dans une couverture de secours étincelante et dorée. Ce dernier joue également avec une paire de bottines à talon (exposée sur un siège de velours), et qui devient alors l'objet de représentation des cinq positions élémentaires d'une danse classique, normative et asservissante.

Sur l'écran de projection apparaît la vidéo de sa nomination au statut d'étoile, comme un furtif flash-back alors que le danseur vient de tirer sa révérence renforçant le caractère burlesque de la pièce. Les images s'entrechoquent sur le ton d'une provocation doucement subversive,

parfois jusqu'à la luxure d'une masturbation feinte à l'aide des bottines, une danse lascive et sensuelle sur le dos du pianiste Loris Barrucand, absorbé par l'exécution de sa partition : le claveciniste égrène tout le long du spectacle quelques articles du Code noir édicté par Colbert, le ministre tout-puissant du Roi Soleil et édictant les lois de l'esclavage³⁵.

Durant une heure, Benjamin Pech confond sa destinée de danseur étoile avec celle de Louis XIV et se livre sans le moindre complexe. Ce dernier ironise les premiers signes de décrépitude qui modifient quelque peu son corps d'athlète et se désespère de l'ennui de cette vie de plaisirs de souverain désabusé. Derrière le faste, le cabotinage, se dessine une autre réalité, celle plus sombre du colonialisme, de l'esclavagisme, de la situation précaire des migrants.

Il est intéressant, de par cette mise en scène, de faire un lien avec la thèse de Marc Franko, qui parle du ballet sous le règne de Louis XIV, comme un ballet burlesque. En effet, utiliser le ridicule pour confronter le spectateur à des sujets sérieux est un moyen que le roi utilisait déjà, paradoxalement, sur les planches de son théâtre.

4.3.1. Une mise en scène du ballet burlesque ?

Dans son ouvrage *La danse comme texte. Idéologie du corps baroque*³⁶, Mark Franco décrit l'évolution des ballets sous le règne de Louis XIV comme des ballets « burlesques ». Malgré la connotation parfois trop peu sérieuse attribuée à ce terme, Franco n'y voit ici aucun aspect négatif de relier le ballet de cour à cette définition, au contraire. Le terme *burlesque*, qui provient de l'italien *burlesco*, signifie la farce ou la plaisanterie. Sous le règne de Louis XIV, le burlesque est un registre littéraire important et se définit par l'emploi de termes comiques, érotiques, légers, familiers voire parfois vulgaires afin d'évoquer des choses nobles et sérieuses. Pour Mark Franco, c'est exactement ce que donne le rôle des ballets joués sur les scènes convoitées par les spectateurs placés contre le Roi-Soleil. Ce dernier explique dans son ouvrage que selon lui, le ballet burlesque ne joue pas qu'en surface et de façon légère. Ce type de mise en scène est même moderne dans le sens où le ballet produit un effet de réflexion sur lui-même et permet donc de s'auto-critiquer. Ainsi donc, ces ballets étaient mis en place sous le règne de Louis XIV afin d'émettre une critique face au rapport du pouvoir royal. Le but étant de lancer des polémiques et des débats quant à l'autorité du roi. La colère de celui-ci face à ce type de démarche va le pousser à fonder l'Académie française en 1635 afin de réguler les arts et de les

³⁵ Pierre BRAS, 2018, « L'homme et la société » [en ligne], page consultée le 15 mai 2021, <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2018-1-page-375.htm?contenu=resume>

³⁶ Mark Franko (trad. Sophie Renaut), *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2005,

canaliser au travers de réels professionnels à ses yeux. Robyn Orlin va donc transformer ce ballet burlesque en une nouvelle forme de critique contemporaine.

Dans l'esprit de ces historiens, le ballet burlesque oscille maladroitement entre l'ornemental et l'érotique. On pourrait pourtant arguer que c'est seulement dans le ballet burlesque que la danse émerge comme une représentation auto-réflexive et auto-critique. Pour moi, le spectacle auto-réflexif réfléchit à sa propre forme, son intention et son pouvoir relatif. Cette autonomie se voit dans la tendance du ballet burlesque à produire son propre commentaire sur les sujets qu'il aborde. Il le fait en partie grâce à l'ironie qui retentit sur le rapport entre la danse et le texte, et en partie en intégrant de façon maniériste des références à l'histoire de la danse. L'autonomie et l'auto-réflexivité revendiquée d'une certaine forme de ballet de cour au début du XVII^e siècle m'incitent à le considérer comme un avatar de la danse moderne. La conscience critique à l'œuvre dans de nombreux récits révèle une auto-réflexivité qui s'est étendue au danseur, sinon à son mouvement³⁷.

Un des traits typiques du ballet burlesque est la diminution conséquente de la dramaturgie bien que cela n'empêche pas les danseurs de soutenir un discours. La narration n'a plus vraiment d'importance et permet donc à la danse de prendre toute la place sur la scène. Privée de texte, la danse doit pouvoir transmettre une histoire sans avoir à utiliser les mots. Ainsi donc, cette centralisation de la danse va permettre de développer les costumes en créant une interaction entre les danseurs et le public. Le costume et la danse deviennent les remplaçants du texte, s'implantent sur la scène pour exprimer des choses nouvelles sans passer par le langage verbal. Cette façon de voir la danse est tout à fait nouvelle et place le langage chorégraphique sur le podium le plus haut de l'expression. Si la chorégraphie est difficile à déchiffrer alors le costume, complètement textuel, va venir traduire les propos de la danse. Le burlesque passe par les formes et crée un signifiant dans l'excès car il amplifie son message. Le vêtement, presque comme un monstre, devient une gesticulation occupant une place plus importante que son discours. Pour la première fois dans l'histoire, la danse et le costume se mettent ensemble au service d'un art total, l'art du ballet. Tel que son nom l'indique, le ballet burlesque va offrir aux spectateurs des costumes alors totalement extravagants, exagérant au plus haut point les formes du corps du danseur. Le costume devient alors le maître des mouvements et oblige le danseur à se plier aux contours de ses vêtements. La place que prennent ces costumes oblige les danseurs à déployer leurs gestes de façon individuelle et cela amène les interprètes à créer des pas neufs et originaux.

³⁷ Mark Franko (trad. Sophie Renaut), *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2005, p.107.

C'est en développant les possibilités de mouvements et en multipliant les entrées que la scène s'anime, sans suggérer de développement dramatique. C'est ainsi qu'a pu se développer une *peripeteia* proprement chorégraphique. En faisant dériver ses chorégraphies d'images allégoriques et en diminuant l'importance du décor et de la narration, le ballet burlesque cherche des alternatives à l'interaction conventionnelle entre la danse et le texte aux distinctions traditionnelles du théâtre conventionnel. (...) Pour parvenir à une autonomie chorégraphique, les productions de ballets burlesques se soucient davantage de la figure costumée et stylisée du danseur. Le costume burlesque typique est formé de protubérances recouvrant le danseur aux épaules et à la taille, de jupes à armatures coniques qui touchent souvent le sol, et de manches bouffantes partant dans tous les sens. Le corps organique est segmenté de l'intérieur ou bien submergé de l'extérieur par des distorsions triangulaires, sphériques et coniques. (...) En déformant les contours naturels du corps, ce sont surtout les costumes allégoriques qui dictent les mouvements du corps. (...) De plus, si les danseurs continuent à apparaître en groupe dans des pièces burlesques – comme l'attestent la plupart des illustrations –, leurs mouvements sont souvent individuels. (...) C'est ainsi que le corps du danseur se détache de la masse et est encouragé à se déplacer de manière énergique et originale³⁸.

La description faite ci-dessus par Mark Franco correspond parfaitement à la mise en scène de Robyn Orlin. Le costume de scène de Benjamin Pech est contraignant. La longue traine qu'il porte en matière de couverture de survie est un obstacle pour lui. Se mêle à cela le ridicule du sous-vêtement qu'il porte et les accessoires qu'il doit pouvoir manier. La danse devient superflue ici, ce qui est paradoxal pour un ancien danseur Etoile de l'Opéra de Paris. C'est le costume, l'image visuelle qui devient importante. Chaque élément qu'apporte sur scène l'acteur principal devient un élément dramaturgique, qui va donner sens à la représentation. Le corps athlétique du danseur perd de son aura et devient un objet du ridicule, du rire, mais afin d'appuyer au mieux sur le message qu'il porte. Un monarque pas si solaire finalement...

Dans le ballet burlesque, le sens allégorique vient en partie du costume, parce que son allégorie est plus visuelle que dramatique. Il semble donc logique que les costumes se soient développés au détriment du décor et du texte. Grâce aux formes plus sophistiquées des costumes, le corps devient un spectacle composite à part entière. Les ballets burlesques privilégient une lecture spatiale de l'image visuelle plutôt qu'une lecture linéaire. Chaque corps se juxtapose au mouvement du spectacle comme une énigme qu'il faut tenter de déchiffrer en profondeur. L'ironie encourage le spectateur à s'attarder sur la présence de la

³⁸ Mark Franko (trad. Sophie Renaut), *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2005, p.137.

figure dansante, pour en extraire un sens profond. Ce sens ne peut venir que du danseur. (...) La théâtralité affichée, associée à la réduction du texte et du décor et à la distorsion expérimentale des contours du corps, ne sont pas simplement les symptômes d'une dissolution morale. Ils font partie d'une stratégie de subversion des normes qu'on explore dans la satire, dans l'esthétisme pur et les postures érotiques. (...) C'est en marge de la représentation, dans l'incomplétude ou l'indétermination du sens, que le corps s'affranchit. Cette autonomie est la contribution moderne et innovante du ballet burlesque à la chorégraphie³⁹.

Le corps du danseur devient donc une partition à déchiffrer. Dans le spectacle de Robyn Orlin, l'enveloppe corporelle de Benjamin Pech est représentée comme étant déjà dépassée, presque à la limite de la vieillesse pour un corps d'athlète. A travers cela, la metteuse en scène met en évidence la désuétude de la figure du monarque français et du ridicule que celui-ci peut représenter, à l'inverse de l'image qu'il a pu donner tout le long de son règne. Louis XIV était d'ailleurs un roi qui a fasciné pendant longtemps les historiens car ce dernier a vécu jusqu'à septante-six ans. Cet âge est un record pour le XVII^e siècle et surtout lorsque l'on sait que ce dernier a été touché par de nombreuses maladies qui pouvaient être mortelles à ce moment-là. Son combat contre ces fléaux a d'ailleurs marqué de façon intensive le corps et le visage du roi ; sous les apparences, Louis XIV avait le crâne dégarni suite à la fièvre typhoïde l'obligeant à porter des perruques le restant de sa vie. Ce dernier avait une mauvaise haleine pour cause de nombreux soucis dentaires et une partie de son palais était enlevée, provoquant une communication « bucco-nasale ». Le visage et le corps du monarque ont également été marqués par des pustules pour cause de la petite vérole ; sa force était affaiblie par des maladies sexuellement transmissibles comme la gonorrhée et la syphilis et le roi souffrait également d'une fistule anale ; son téton droit était cautérisé pour cause de tumeurs, ses orteils ont été attaqués par une gangrène et ses jambes subissaient le sort de la goutte. Les souffrances étaient nombreuses.

Alors que la cour française est représentée comme la plus avancée en matière de comportement dans les mœurs, le château de Versailles est finalement très loin des normes d'hygiène que l'on peut se représenter dans la réalité. Les dernières années de la vie Louis XIV sont un supplice et Robyn Orlin n'hésite pas à caricaturer cette obsolescence dans son spectacle par le même moyen que l'on utilisait dans les ballets de son temps : le burlesque.

³⁹ Mark Franko (trad. Sophie Renaut), *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2005, p.137.

Chapitre 2 : La pensée de Gilles Deleuze rencontre les voiles de Loïe Fuller

Le concept du pli

Le Baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il ne cesse de faire des plis. Il n'invente pas la chose (...)... Mais il courbe et recourbe les plis, les pousse à l'infini, plis sur pli, pli selon pli. Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini⁴⁰.

1. Le pli baroque, une métaphore de l'infini

Le baroque, contrairement à ce que l'étymologie de son nom signifie, ne désigne pas que le désordre. En effet, Gilles Deleuze (1925-1995) défend cette idée selon laquelle l'esthétique baroque ne cesse de créer et de défaire des plis. Par-là, ce dernier sous-entend que le baroque n'invente pas de nouveaux concepts mais qu'il les reprend pour les plier d'une nouvelle manière. Les plis peuvent donc passer de l'envers à l'endroit et vice-versa, de façon intemporelle. Le pli marque un fait inarrêtable, où tout peut se renverser à n'importe quel moment. Il s'agit donc dans ce sens, d'une logique du discours qui dit que le baroque est bien plus qu'une simple irrégularité. Les historiens ont eu tendance à donner de plus en plus d'éléments dans le baroque, à le référer à des éléments fortement éloignés de sa signification. Le pli permet de montrer ce qui en est le point de rassemblement. A ce propos, Jean Rousset⁴¹ parle d'un monde dynamique, qui ne se fixe pas du tout de la même façon que dans le monde classique ; le baroque donne l'inconstance, l'illusion, toute fixation est provisoire et appelle donc à un dépassement. On est dans une sorte d'inachèvement voulu et Jean Rousset parle du baroque comme « la poursuite haletante d'un point d'équilibre qui est sans cesse différé ». Du côté de l'ostentation, on a la valorisation de l'apparence, il n'y a pas de fixation de l'être. Ce sont donc des apparences qui changent sans cesse.

1.1. Illustration dans le pli du vêtement

Ce qui nous intéresse ici, c'est le rapport de cette thèse avec celle du vêtement. Gilles Deleuze parle d'une métaphore de cette notion afin de mieux illustrer ces propos :

⁴⁰ Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, coll. Critique, p.5.

⁴¹ Jean Rousset est un critique littéraire suisse dont les recherches ont touché plus particulièrement la poésie et la littérature baroque.

Si le baroque se définit par le pli qui va à l'infini, à quoi se reconnaît-il, au plus simple ? Il se reconnaît d'abord au modèle textile tel que le suggère la matière vêtue : il faut déjà que le tissu, le vêtement, libère ses propres plis de leur habituelle subordination au corps fini. S'il y a un costume proprement baroque, il sera large, vague, gonflant, bouillonnant, juponnant, et entourera le corps de ses plis autonomes, toujours multipliables, plus qu'il ne traduira ceux du corps : un système comme rhingrave-canons, mais aussi le pourpoint en brassière, le manteau flottant, l'énorme rabat, la chemise débordante, forment l'apport baroque par excellence au XVII^e siècle. Mais le Baroque ne se projette pas seulement dans sa propre mode. Il projette en tout temps, en tout lieu, les mille plis de vêtements qui tendent à réunir leurs porteurs respectifs, à déborder leurs attitudes, à surmonter leurs contradictions corporelles et à faire de leurs têtes autant de nageurs. On le voit en peinture où l'autonomie conquise par les plis du vêtement qui envahissent toute la surface devient un signe simple, mais sûr, d'une rupture avec l'espace de la Renaissance (Lanfranc, et déjà Rosso Fiorentino). Chez Zurbaran, le Christ se pare d'un large pagne bouffant sur le mode des rhingraves, et l'Immaculée Conception porte un immense manteau ouvert et cloqué. Et quand les plis du vêtement sortent du tableau, c'est sous la forme sublime que le Bernin leur donne en sculpture, lorsque le marbre porte et saisit à l'infini des plis qui ne s'expliquent plus par le corps mais par une aventure spirituelle capable de l'embraser. Ce n'est plus un art des structures, mais des textures, comme avec les vingt marbres que le Bernin compose⁴².

Le vêtement baroque déborde donc en tous sens. La forme du corps disparaît au profit de l'expansion du tissu qui finit par prendre toute la place. Dans son ouvrage, F. van Thienen démontre l'importance de la préparation de corps à cette époque et cela, autant dans le vestiaire féminin que masculin. Un extrait du témoignage de Mme Genlis⁴³ l'illustre bien :

Cette dernière raconte, dans ses mémoires, comment se passa sa première représentation à la cour de Louis XV. La cérémonie a lieu après la mort du Dauphin, en 1765. Les préparatifs sont un calvaire pour l'enfant : incommodité de l'immense panier, corset lacé à couper le souffle, exercices de révérences sous la direction d'un professeur qui n'est autre que le grand danseur Gardel, exercices de recul, avec l'énorme traine de Cour qu'il est strictement interdit de repousser avec le pied car ce geste serait « théâtral », comme dit Mme Puisieux qui doit présenter la fillette au roi⁴⁴.

⁴² Gilles Deleuze, *op.cit.*, p.164.

⁴³ Stéphanie Félicité du Crest, par son mariage comtesse de Genlis, marquise de Sillery, née le 21 janvier 1746 au château de Champcery à Issy-l'Évêque et morte le 31 décembre 1830 à Paris, est romancière, dramaturge, mémorialiste et pédagogue française.

⁴⁴ Frithjof van Thienen, *Huit siècles de costume*, Gérard, Verviers, 1961, coll. Marabout Université, p.125.

Le plus grand paradoxe à la cour de Versailles est de vouloir se montrer de la façon la plus simple possible, tout en étant physiquement exubérant. Il s'agit d'être le courtisan le plus parfait tout en ayant l'air le plus naturel possible.

Cette libération des plis qui ne reproduisent plus simplement le corps fini, s'explique facilement : un tiers, des tiers se sont introduits entre le vêtement et le corps. Ce sont les Éléments. Il n'est même pas nécessaire de rappeler que l'eau et ses fleuves, l'air et ses nuages, la terre et ses cavernes, la lumière et ses feux sont en eux-mêmes des plis infinis, comme le montre la peinture du Greco. Il suffit plutôt de considérer la manière dont le rapport du vêtement et du corps va être maintenant médiatisé, distendu, élargi par les éléments. Peut-être la peinture a-t-elle besoin de sortir du tableau, et de devenir sculpture pour atteindre pleinement à cet effet. (...) Dans tous ces cas, les plis du vêtement prennent autonomie, ampleur, et ce n'est pas par simple souci de décoration, c'est pour exprimer l'intensité d'une force spirituelle qui s'exerce sur le corps, soit pour le renverser, soit pour le redresser ou l'élever, mais toujours le retourner et en mouler l'intérieur⁴⁵.

Cet extrait est important car il va être la base du travail de Loïe Fuller et des symbolistes qui la soutiendront. Le corps perd sa forme naturelle pour être le plus étendu possible. Loïe Fuller utilisera d'ailleurs des accessoires afin d'étendre le tissu de son costume au plus haut point.

La loi d'extremum de la matière, c'est un maximum de matière pour un minimum d'étendue. Aussi la matière a-t-elle tendance à sortir du cadre, comme souvent dans le trompe-l'œil, et à s'étirer horizontalement (...) On a remarqué que le Baroque restreignait souvent la peinture et la cantonnait dans les retables, mais c'est plutôt parce que la peinture sort de son cadre et se réalise dans les sculptures de marbre polychrome ; et la sculpture se dépasse et se réalise dans l'architecture ; et l'architecture à son tour trouve dans la façade un cadre, mais ce cadre décolle lui-même de l'intérieur, et se met en rapport avec les alentours de manière à réaliser l'architecture dans l'urbanisme. Aux deux bouts de la chaîne le peintre est devenu urbaniste, et l'on assiste au prodigieux développement d'une continuité des arts, en largeur ou en extension : un emboîtement de cadres dont chacun se trouve dépassé par une matière qui passe au travers. Cette unité extensive des arts forme un théâtre universel qui porte l'air et la terre, et même le feu et l'eau. Les sculptures y sont de véritables personnages, et la ville un décor, dont les spectateurs sont eux-mêmes des images peintes ou des sculptures. L'art tout entier devient Socins, espace social public, peuplé de danseurs baroques. Peut-être retrouve-t-on dans l'informel moderne ce goût de s'installer « entre » deux arts, entre peinture et sculpture, entre sculpture et architecture, pour atteindre à une unité des arts comme « performance », et prendre le spectateur dans cette performance même (l'art « minimal » est bien nommé d'après

⁴⁵ Gilles Deleuze, *op.cit.*, p.164.

la loi d'extremum). Plier-déplier, envelopper-développer sont les constantes de cette opération, aujourd'hui comme dans le Baroque. Ce théâtre des arts est la machine vivante du « Système nouveau », telle que Leibniz la décrit, machine infinie dont toutes les pièces sont des machines, « pliées différemment et plus ou moins développées⁴⁶.

2. L'interprétation du pli dans la danse de Loïe Fuller (1862-1928).

Il était une fois la danse, académique et virtuose, après avoir été classique et rigoureuse, puis romantique, qui imposa longtemps une figure emblématique et féminine du corps, lequel se montrait seulement préoccupé d'élévation sur les pointes et de sauts interminables, dans un souci d'impondérabilité et d'accès d'Olympe⁴⁷.

Au début du XX^e siècle, la modernité, la vitesse et le changement sont enclenchés. Des idées nouvelles apparaissent aux Etats-Unis et se traduisent dans les mouvements de la danse libre. Une des grandes figures importantes de ce mouvement est Loïe Fuller. Sa place dans la révolution du corps et du vêtement est indispensable dans un travail comme celui-ci. En effet, cette dernière va devenir une figure emblématique de la danse, sans presque jamais pour autant avoir montré une seule partie de son corps. Son point de vue sur le mouvement est intéressant car Loïe Fuller est à l'opposé de la mise en valeur des formes corporelles que prônent les grand(e)s couturièr(e)s. Enveloppée dans d'immenses draps de soie, son travail sur la matière textile et la façon dont elle transpose cela sur scène est un contre-point à ce travail penché sur la mode. Son cas particulier est également pertinent car, de manière tout à fait intuitive, il répond à la théorie du pli de Gilles Deleuze évoquée précédemment dans ce travail.

Alors encore adolescente, Marie-Louise Fuller commence sa carrière tout d'abord en tant qu'actrice. En 1890, alors qu'elle joue le rôle d'une dame hypnotisée dans *Quack Medical Doctor*⁴⁸, habillée d'une jupe trop grande pour sa taille, elle découvre l'effet surprenant de la lumière de scène sur le drapé de son costume blanc en soie. Son numéro finalement improvisé est acclamé par le public et la compare à une orchidée ou encore à un papillon. En tournoyant sur elle-même de la sorte, devenant ainsi un nuage en suspension, la jeune actrice sans s'en rendre compte, vient de créer *La danse Serpentine* (fig.5), à l'origine de son succès. En rentrant chez elle, Loïe dans sa robe de chambre, recrée le mouvement qu'elle a accompli sur scène devant son miroir afin de le voir de ses propres yeux et l'effet appliqué sur les spectateurs.

⁴⁶ Gilles Deleuze, *op.cit.*, p.164.

⁴⁷ Thierry Vila, *Paroles de corps : la chorégraphie au XXe siècle*, Paris, Chêne, 1998, p.10.

⁴⁸ Loïe Fuller, *Ma vie et la danse*, Paris, L'œil d'or, 2002.

Les grands rideaux jaunes étaient tirés et, à travers leur étoffe, le soleil se répandait dans la chambre une lueur ambrée qui m'enveloppait et éclairait ma robe par transparence. Des reflets d'or se jouaient dans les plis de la soie chatoyante. Dans cette lumière, mon corps se dessinait vaguement en ligne d'ombre. Ce fut pour moi une minute d'intense émotion. Inconsciemment, je sentais que j'étais en présence d'une grande découverte, d'une découverte dont je n'eus que plus tard la certitude et qui devait m'ouvrir la voie que j'ai suivie depuis⁴⁹.

Convaincue qu'elle tient là une nouvelle forme de danse, Loïe Fuller s'intéresse grandement au jeu dansant qu'elle peut réaliser avec du tissu mélangé à des contrastes et des changements de couleurs. Le contraste que cette dernière apporte sur le pli de ses vêtements va devenir sa véritable marque de fabrique et va connaître un succès retentissant en Europe et plus particulièrement en France. Loïe quitte les Etats-Unis et se rend en France où elle est accueillie à bras ouverts.

2.1.Loïe et les symbolistes : une danseuse invisible

La danse de Loïe Fuller est surtout une succession d'effets et non de figures, de gestes et non de pas ou de mouvements chorégraphiés. Sa danse n'a rien à voir avec une danse codifiée. La danseuse utilise la lumière pour faire naître sur scène un espace différent qui n'appartient pas au réel. Elle conçoit la lumière non pas comme une source d'éclairage extérieur aux choses mais comme une substance d'où peuvent naître les choses. Elle n'apporte pas à la danse une technique mais un souffle évanescent, un mouvement éphémère⁵⁰.

Ce qui est particulièrement marquant chez Loïe Fuller, c'est que cette dernière arrive à captiver l'attention tout en étant presque littéralement absente de la scène. Alors que la fin du XIX^e siècle est tourné et obnubilé vers les danses de cabaret, le *french cancan*⁵¹ et la *skirt dance*⁵², laissant au public la possibilité de profiter des jambes et de l'exhibition des corps féminins, Loïe Fuller parvient à se rendre désirable en ne montrant aucune partie de son corps charnel. Au grand étonnement positif des symbolistes et plus particulièrement de Mallarmé, qui s'ennuyait de voir des corps dénudés aussi aisément. Le personnage dansant de Loïe Fuller est intéressant car elle devient invisible sur scène, son corps devient abstrait et absent de la

⁴⁹ Loïe Fuller, *op.cit.*

⁵⁰ Claudie Servian, *Différentes conceptions de la danse américaine du début à la fin du XXe siècle*, Paris, Publibook, 2006, p.17.

⁵¹ Célèbre forme de spectacle musical et chorégraphique français apparue à Londres en 1868.

⁵² Forme de danse populaire en Europe et en Amérique, en particulier dans les représentations burlesque et du théâtre de Vaudeville dans les années 1890. Les danseuses manipuleraient des longues jupes avec leurs bras afin de créer un mouvement avec le tissu.

représentation. D'ailleurs, l'auteur Georges Rodenbach⁵³ écrit en 1896 après l'une des premières représentations de la jeune danseuse aux Folies-Bergères à Paris : « Le corps charmait d'être introuvable »⁵⁴. Loïe Fuller plait car son corps dansant devient suggestif, opprimé par les formes créées par ses voiles. Trois ans plus tôt, Mallarmé écrivait d'ailleurs ceci : « Le don, de toute ingénuité et avec certitude fait, par cet exotique fantôme, au Ballet, selon moi la forme théâtrale de poésie par excellence, je le déclare inestimable »⁵⁵.

Loïe Fuller séduit en étant transparente, cachée dans l'immensité de ses voiles. « Fantomatique » comme le décrit Mallarmé, ses danses deviennent puissantes lorsque cette dernière s'absente de la scène. Loïe Fuller échappe à la mode dansante en allongeant son corps par d'immenses draps de soie blanc se rendant alors totalement abstraite. Les formes créées par le jeu de lumière sur son costume mystifient la jeune danseuse et c'est de cette façon qu'elle devient fantasmagorique. Loïe Fuller fait table rase avec la tradition sur laquelle repose le fait qu'une danseuse se doit être désirable et surtout, celle-ci se libère totalement des accessoires imposés depuis la création du ballet classique : corset, tutu, collants, tout cela vole en éclats. Ces éléments sont bien trop étouffants que pour laisser passer les mouvements aériens qu'elle produit. De plus, Loïe Fuller change également les matières normalement utilisées par les danseuses classiques. Alors que traditionnellement, les étoffes transparentes comme le tulle et la gaze sont les matières prônées, cette dernière emploie des tissus opaques qui empêchent de laisser un seul bout de sa peau être entrevue. De ce point de vue-là, Loïe Fuller est totalement avant-gardiste et annonce le mouvement féministe : imposer aux hommes et au public en général un corps absent de la scène, tout en laissant ces derniers complètement ébahis des mouvements qu'elle produit : il s'agit là d'un grand pas en avant et d'une ingéniosité encore jamais vue dans le monde de la danse.

En 1895, Loïe Fuller présente une *Danse du feu* dans laquelle le sol de la scène est percé d'un immense trou noir recouvert de miroirs. De cette façon, les lumières chromatiques allant du jaune au rouge donnent à la danseuse, alors placée sur la plaque de verre, un aspect étrangement fantomatique. Le corps de la danseuse semble planer dans les airs, les pieds dans le vide. Son costume, à nouveau blanc, capte les lumières flamboyantes et donnent un aspect surnaturel à la performance. Le corps de Loïe Fuller apparaît littéralement comme un brasier ardent, un feu immense, qui s'éteint petit à petit dans l'immensité sombre de la scène.

⁵³ Célèbre poète symboliste et romancier belge de la fin du XIX^e siècle.

⁵⁴ Justine CHRISTEN, « Loïe Fuller et la poésie des voiles », 2017, page consultée le 21 février 2021, <https://www.fabula.org/lht/18/christen.html>

⁵⁵ *Idem*.

2.2. Le pli baroque : les voiles de la « Fée électricité »

La thèse de Gilles Deleuze démontre parfaitement l'enjeu du travail de Loïe Fuller. « (...) Le tissu sera large, gonflant, bouillonnant (...) »⁵⁶, c'est exactement ce qui décrit le costume de scène de la danseuse. Complètement décollé du corps, vague et imposant. Le tissu déploie ses plis en un nombre infini et crée autour de la danseuse un monde d'« Eléments ». Par sa danse, Loïe incarne dans l'extension de son corps en tissu, la multiplicité des plis des matières que composent notre monde. Le public lui-même la décrit comme telle. « C'est une fleur, un papillon, c'est le feu »⁵⁷, Loïe devient comme une mer aux vagues incessantes. Loïe devient l'incarnation de la Nature et transposant au travers des plis de son vêtement, l'immensité de celle-ci. Le tissu, comme une force supérieure, surréelle, « spirituelle » pour reprendre les mots de Gilles Deleuze, vient élever son corps au-delà sa forme matérielle, humaine. Il ne s'agit plus de venir voir une danseuse mais d'observer la naissance d'une « Idée » propre à chaque personne dans la salle. Multipliée à l'infini, à chaque regard observant la performance.

Le tourbillonnement continu des voiles permet à la danseuse de résumer tous les règnes de la nature, de « résumer tout l'Univers », selon la formule de Georges Rodenbach. Il est vrai que Loïe Fuller insiste, dans ses écrits théoriques, sur son désir de montrer le mouvement infiniment recommencé qui enfante les formes de la nature : « J'ai le mouvement, cela signifie que tous les éléments de la nature sont exprimables »⁵⁸.

Mallarmé de son côté, écrivait à propos de Loïe Fuller dans les *Divagations*⁵⁹ : « la figurante, illustre maint thème giratoire où tend une trame loin épanouie, pétale et papillon géants, déferlement, tout d'ordre net et élémentaire ». Il faut entendre le mot *déferler*, utilisé par Mallarmé mais aussi par Rodenbach, dans toute la richesse de ses significations. Au sens premier du mot, « déplier les voiles » (ici un voile) superpose le sens second, « être agité, couvert de vagues » et enfin le sens figuré, « survenir brutalement, avec une force envahissante ». Le déferlement des voiles de Loïe Fuller et des robes des mondaines portraiturees par Besnard conjugue ces trois niveaux de sens : mouvement de l'étoffe, métaphore maritime, puissance d'un rythme. Le portrait mondain prend alors une dimension nouvelle. Le mouvement de l'étoffe, à la manière des plus beaux effets de Loïe Fuller, abstrait le corps féminin pour l'instaurer en signe, en geste. La peinture et la danse moderne, rapprochées par

⁵⁶ Gilles Deleuze, *op.cit.*

⁵⁷ Loïe Fuller, *op.cit.*

⁵⁸ Justine CHRISTEN, « Loïe Fuller et la poésie des voiles », 2017, page consultée le 21 février 2021, <https://www.fabula.org/lht/18/christen.html>

⁵⁹ Recueil de textes poétiques et de réflexions en prose de Mallarmé, publié en 1897 à la Bibliothèque-Charpentier à Paris.

l'écriture du poète et critique d'art, mettent en œuvre une semblable écriture des types essentiels qui condensent en quelques traits, en quelques courbes, le déferlement des forces primordiales, du rythme essentiel qui meut la nature⁶⁰.

2.3. Un costume de scène à la fois générateur et aporétique

L'ingéniosité de Loïe à construire toutes ses démarches artistiques autour des voiles mène également à une aporie tristement avouée. Bien que générateur de nouveauté au départ, les drapés de la danseuse deviennent vite une cage dans laquelle elle s'enferme elle-même. En effet, alors que cette dernière présente le ballet de *Salomé* en 1895, la représentation est un échec. Pour la première fois, Loïe Fuller se montre sans ses accessoires scénographiques et la déception est grande. Le corps de la chorégraphe est dépouillé et cette exhibition ne passe pas auprès du public et des journalistes. L'effet n'est plus le même. Alors que Loïe Fuller assume sa féminité, place pour la première fois son corps dénudé sur la scène, cet acte l'enlève de toute la pureté volatile de ses voiles. D'ailleurs, Mallarmé lui-même confirme sa déception lors des entrevues qu'il obtient avec elle et ne cache pas son mépris devant son « physique ingrat » et la perte d'idéal qui l'avait pour elle. Sans doute était-il bien trop aveuglé par les mouvements des voiles de la danseuse pour accepter une beauté différente de celle qu'elle avait sur scène.

Il n'empêche que Loïe Fuller place en matière de pensées féministes et d'avant-gardisme, un pas de géant dans l'histoire de la danse et pas seulement en matière de chorégraphie. Sa rupture avec la tradition classique, l'apport d'éléments scénographiques et scientifiques, son travail de la scène et sa vision métaphorique de la danseuse fait d'elle, l'une des trois pionnières de la danse moderne avec Isadora Duncan et Martha Graham.

Dégageant la danse de sa gangue narrative et dramatique, supprimant le personnage, et éliminant tout élément de décor fixe, Loïe Fuller incarnerait enfin, dans les plis et replis de son costume, une danseuse devenue intégralement symbole et métaphore mobile⁶¹.

3. Hommages à la Déesse de l'immortelle Hystérie⁶²

L'aspect du travail de Loïe Fuller qui me semble le plus radical et intéressant, est son choix de vider la scène de tout décor et toute histoire. Elle cherchait l'essentiel pour évoquer la transcendance. Elle faisait des « performances » avec des mouvements de tissu qui

⁶⁰ Justine CHRISTEN, « Loïe Fuller et la poésie des voiles », 2017, page consultée le 21 février 2021, <https://www.fabula.org/lht/18/christen.html>

⁶¹ Barbara Bohac et Pascal Durand (dir.), *Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière*, Paris, Hermann, 2019, p. 271-287.

⁶² Les « indécentes contorsions » de Loïe Fuller rappellent aux Parisiens non seulement les amusements présentes lors des foires mais surtout l'inquiétante obsession de l'hystérie.

*l'entouraient en forme serpentine. J'entre dans son univers. La serpentine est dessinée par le corps des danseuses. Le mouvement est fluide comme le tissu. Tout est éphémère. La danse crée le mystère*⁶³.

Sur une idée de l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet et à l'initiative du Centre Chorégraphique national – Ballet de Lorraine, les chorégraphes Bud Blumenthal, Marcia Barcellos et Karole Armitage ont rendu hommage en 2002 à la figure monumentale de Loïe Fuller.

C'est tout d'abord le chorégraphe Bud Blumenthal qui se lance dans le vif du sujet avec sa pièce *Phantom Limbic* (cfr. Annexes captations [1]). Le jeune danseur a voulu mettre l'accent sur l'avant-gardisme technique de Loïe Fuller en utilisant sa technique la plus connue qui était celle de faire tourner ses voiles blancs à la lumière de projecteurs colorés.

To have a phantom Limb désigne ce phénomène de ressentir, comme s'il était encore là, un membre dont on a été amputé. Le système limbique est l'appareil neurobiologique des émotions. Créer une synthèse entre l'espace scénique tridimensionnel, sur lequel évolueront les danseurs et un environnement (illusoirement) tridimensionnel juxtaposé, créé à partir d'images de synthèse et d'animations préenregistrées et des éclairages jouant sur le clair-obscur. Chercher des résonances parmi des êtres dansants et une atmosphère sonore, composer des distorsions de fréquences et des morceaux longs, hypnotiques, dilués et ondulants. Danse macabre à la Dante, corps hybrides à la Jérôme Bosch, scènes hypnotiques dans un brouillard fantastique... mouvements de corps et d'âmes au travers des environnements tantôt surréels, nuageux ou océaniques⁶⁴.

L'univers de Blumenthal est composé d'images de synthèse élaborées à base de fractales (brouillard, eau, feu, électricité, nuages). L'animation est obtenue soit par la manipulation d'objets grâce à la technique du motion capture, soit manuellement à l'aide d'éléments chorégraphiques de référence sur lesquels la vidéo vient s'annexer, créant ainsi une fine intégration entre corps réel et corps virtuel.

C'est ensuite au tour de Marcia Barcellos et Karl Biscuit de rendre hommage à Loïe Fuller en décidant de brouiller les frontières entre les couleurs, la lumière et le mouvement au travers de leur pièce *Low Frequency Oscillator*.

⁶³ Citation de Karole Armitage (chorégraphe). Isabelle Muraour et Marion Bihel, *Dossier de presse de Loïe Fuller. Fantômes et artifices*, 2002, page consultée le 01 mai 2021, http://racine.cccommunication.biz/v1/wents/users/10630/docs/02_03_loie_fuller.pdf

⁶⁴ Isabelle Muraour et Marion Bihel, *Dossier de presse de Loïe Fuller. Fantômes et artifices*, 2002, page consultée le 01 mai 2021, http://racine.cccommunication.biz/v1/wents/users/10630/docs/02_03_loie_fuller.pdf

Système Castafiore rend hommage à Loïe Fuller en mettant en place un dispositif d'éclairage à partir de projections d'images numériques, produites de façon aléatoire par un programme informatique. Ces projections, permettant une grande variété de combinaisons lumineuses (zones, teintes, trames en mouvement) dialogueront avec la chorégraphie, et habilleront les danseurs d'une seconde peau. L'univers sonore technoïde, synchronisé aux images, utilisera les ressources de composition assistée par ordinateur. L'informatique, qui a initié de nouveaux codes et de nouvelles formes de langage, d'espace, de tempo, nous autorise à tenter de créer de façon expérimentale un espace virtuel d'où se dégage l'énergie poétique de l'immatériel⁶⁵.

Bien que ce mémoire ne puisse pas reprendre toutes les créations contemporaines qui ont été inspirées par la figure et les expérimentations de Loïe Fuller, ces deux exemples montrent déjà parfaitement à quel point son influence est grande. Que ce soit au niveau du costume de scène, de la scénographie ou encore des mouvements, la jeune danseuse américaine a révolutionné le monde de la danse et l'imprègne encore aujourd'hui, d'autant plus que notre époque est plongée au cœur de la révolution technologique et que Loïe Fuller en était déjà passionnée. Depuis une grosse vingtaine d'années, le monde du spectacle est foudroyé par la traversée des moyens technologiques et il est difficile pour un metteur en scène aujourd'hui d'imaginer un spectacle sans l'apport de vidéos, de projections ou encore de jeux d'artifices lumineux. Loïe Fuller imaginait il y a plus d'un siècle déjà, le mélange de la danse à la science et prônait leur union. C'est aujourd'hui ce que les chorégraphes, les metteurs en scène et les scénographes font. Mais tout comme les voiles de Loïe, ces apports technologiques ne seraient-ils pas à la fois générateurs mais également aporétiques ? La danse nécessite-t-elle autant d'artifices pour se renouveler ?

⁶⁵ Isabelle Muraour et Marion Bihel, *Dossier de presse de Loïe Fuller. Fantômes et artifices*, 2002, page consultée le 01 mai 2021, http://racine.cccommunication.biz/v1/wents/users/10630/docs/02_03_loie_fuller.pdf

Chapitre 3 : La haute couture au XX^e siècle

Le concept du défilé chorégraphique

La scénographie de mode consiste à créer un univers autour de la collection d'un couturier et d'en accroître ainsi l'impact auprès des spectateurs, comme un écrin pour un bijou, une sorte d'amplificateur émotionnel⁶⁶.

Bien que ce chapitre mette un point d'honneur à la seconde moitié du XX^e siècle et plus particulièrement les années 80', il est important de souligner que dès les années 1900, la danse et la mode se retrouvent au-devant de la scène, main dans la main. Alors qu'auparavant, il était d'usage que les costumes réalisés pour le ballet donnent le ton aux habits de la ville, on observe pour la première fois dans l'histoire du vêtement, une influence provenant d'abord de la part des grands couturiers dans le monde de la danse. Alors que le ballet français perd de son aura depuis plus d'un siècle, le ballet russe prend le relais et lance un souffle nouveau sur les scènes européennes, alors lassées des ballerines et de leur tutu. Un homme va venir signer cette remontée grâce à ses créations de costumes encore jamais vues ; il s'agit de Léon Bakst. Ce dernier va fasciner son époque et surtout marquer l'histoire du ballet par ses créations textiles sorties tout droit d'un monde inspiré par l'Orient. Le Tout-Paris se met alors à la mode des danseurs portant des sarouels et des turbans.

1. Le ballet renaît grâce à la haute couture

Bakst, alors décorateur et costumier pour les spectacles des Ballets russes de la troupe de Serge Diaghilev, connaît un important retentissement dès les premières représentations en 1909. Tout commence avec la création de *Cléopâtre* où Bakst impose un univers orientalisant et envoutant qui connaît un succès phénoménal à Paris et partout en Europe. Mais c'est réellement grâce à la création de *Schéhérazade*, présentée l'année suivante à l'Opéra Garnier, qui va permettre à Bakst de montrer son influence théâtrale sur la mode. Les couleurs vives et chatoyantes, les costumes exubérants et exotiques marquent les esprits parisiens et bientôt, toutes les dames de la capitale copient les créations vestimentaires de Bakst. Soieries, plumes de Paon, sarouels, même les turbans viennent remplacer les chapeaux, tout est bon pour ressembler à l'atmosphère orientalisante du « style Ballet russe »⁶⁷.

⁶⁶ Citation de Gil Tardieu, directeur artistique de mode.

⁶⁷ Matthias Auclair, *Bakst. Des ballets russes à la haute couture*, Paris, Albin Michel, 2016.

L'œuvre de Bakst est importante car encore aujourd'hui, de grands couturiers s'inspirent de son travail au travers de leur collection.

En dépit de la complexité de son univers et du grand nombre de ses chefs-d'œuvre, Bakst reste avant tout, pour ses contemporains comme pour les générations ultérieures, le génial décorateur et costumier de *Schéhérazade* et, un peu plus largement, l'inventeur talentueux d'un Orient théâtral féérique et sensuel. C'est aussi presque toujours dans ce registre de l'œuvre de l'artiste que les couturiers puisent leur inspiration. Ainsi, lors de sa collection hiver 1920-1921, Jeanne Lanvin reprend plusieurs éléments du manteau de Nijinski dans *Le Dieu bleu* (1912) dans son ensemble *Ali Baba* : même coupe, même motif sur le plastron, mêmes ornements triangulaires sur les manches. Plus récemment, Yves Saint Laurent construit sa collection printemps-été 1991 en hommage à Bakst et se réfère aux différents spectacles orientalisants du maître : *Salomé* (1908 et 1912), *Schéhérazade* (1910), *Le Dieu bleu* (1912) ... Pour évoquer l'univers bakstien, Saint Laurent joue sur tout ce qui a donné sa singularité aux costumes de l'artiste des Ballets russes : la transparence, l'emploi de perles, de tissus à motifs orientaux, de couleurs vives, de grands châles qui permettent d'accentuer le mouvement... D'une manière plus explicite encore, John Galliano intitule *Schéhérazade* un ensemble du soir de la collection printemps-été 1998 de la maison Dior (fig.6). La luxuriance du satin, de la soie, du velours, des fils d'or et des cristaux de Swarovski ainsi que les couleurs chaudes et lumineuses rappellent le harem oriental du ballet de Fokine et l'esthétique de Bakst. Galliano présente cette tenue lors d'un défilé au Palais Garnier et revient ainsi sur le lieu de la création de l'artiste.

Quelques créateurs ont choisi, toutefois, d'explorer d'autres facettes de l'univers bakstien. Ainsi, dans une robe du soir de la collection printemps-été 1994 de la maison Chloé, Karl Lagerfeld semble se référer aux œuvres du maître d'inspiration antique : les couleurs rouge, bleu, blanc et or, les motifs de pois et de vagues, le jeu sur la transparence des tissus et la coupe même de la robe renvoient directement aux créations de Bakst pour *Narcisse* (1911), *L'après-midi d'un faune* (1912) ou *Daphnis et Chloé* (1912)⁶⁸.

2. Un bond dans le temps : les défilés des années 80'

La haute couture, avant de se lier à la danse, s'intéressait surtout au monde du théâtre. Ce n'est seulement lorsque Charles Frédéric Worth, au milieu du XIX^e siècle, commence à habiller le gratin de la haute société parisienne et plus largement européenne, que son sens commercial le

⁶⁸ Matthias Auclair, *Bakst. Des ballets russes à la haute couture*, Paris, Albin Michel, 2016.

pousse à l'idée des défilés. Ce dernier voit dans le théâtre une opportunité à donner plus de visibilité à ses créations et les rendre plus accessibles pour les actrices. Mais jusque-là encore, les danseurs continuent d'être habillés par des costumiers, très souvent reliés au métier de décorateur et non-reconnus par le public.

A l'aube du XX^e siècle, les grandes figures de peintres comme Picasso ou encore Braque commencent à collaborer sur la scénographie de ballets et cela passe donc également par l'élaboration des costumes. En parallèle à cela, Coco Chanel, alors mécène des Ballets russes, commence un véritable travail de collaboration avec la compagnie de danse et cet union est révolutionnaire.

Et le reflet d'un regard nouveau porté sur le corps qui danse, et notamment celui de la ballerine du siècle précédent, entravée par le corset, hissée sur pointes, noyée sous d'épaisses couches de tulle. Ébranlé à jamais par les figures féminines telle Isadora Duncan à la gestuelle souple, dansant pieds nus, enveloppée de tuniques inspiré de l'Antiquité, puis par la force brute des chorégraphies et costumes sortis des rites païens avec lesquels des Ballets russes ont créé le scandale. Avec *Le train bleu*, Chanel ouvre la voie à un siècle de parfait amour entre les chorégraphes et les créateurs de mode. Un terrain d'expérimentations qui suit les évolutions de la danse et de la société, questionne le rapport au corps et le regard du spectateur. Qu'est-ce qui pousse les couturiers à s'intéresser à la danse ?⁶⁹.

La haute couture et la danse sont des tremplins mutuels et se permettent l'un envers l'autre, de repousser leurs limites. La danse vient dépoussiérer la mode et la mode vient secouer la danse. C'est un véritable jeu qui se joue entre ces deux dernières et surtout, contrairement aux costumiers qui doivent se plier à la chorégraphie, les couturiers bénéficient d'une grande liberté sur le plan créatif. Il s'agit d'une travail d'adaptation presque forcé venant de la part des danseurs. Le corps se meut et projette des mouvements en fonction de créations qui se trouvent sur leur peau. La liberté dont jouissent les danseurs de par leur corps et l'espace, se transmet dans des créations textiles les plus folles et les plus démesurées.

Peut-être que les couturiers sont un poil jaloux de la liberté des chorégraphes et des danseurs, explique Philippe Noisette, journaliste et commissaire de l'exposition. Le travail du chorégraphe en studio part d'une feuille blanche. Il n'y a pas de contrainte économique, il n'y a rien à vendre, si ce n'est un spectacle, et plaire au public. C'est cette possibilité de mettre en forme tous les délires du costume de danse qui sert de laboratoire aux créateurs,

⁶⁹ Philippe Noisette, *Couturiers de la danse. De Chanel à Versace*, Paris, Silvana Editoriale, 2019, p.26-27.

aux couturiers. La mode, parce qu'il y a pas mal d'argent en jeu, se permet d'essayer. Je crois qu'il y a toujours cette partie de ping-pong entre la danse et la couture et entre l'innovation et la tradition⁷⁰.

Il y a-t-il une frontière entre le défilé et la scène ? Qui, du chorégraphe ou du couturier, a le dernier mot ?

« C'est la danse qui prime, répond Philippe Noisette. C'est d'abord le travail en studio et le travail sur les corps. Il arrive parfois que les costumes proposés par le couturier ne sont pas compatibles avec le mouvement, explique le commissaire. Alors il faut les mettre à rude épreuve avant de trancher. Les exemples de collaborations les plus difficiles sont des collaborations où, justement, le costume pouvait entraver la vue des danseurs, mais aussi la vue de son partenaire. Ou encore entraver le mouvement, des costumes qui seraient trop étroits ou trop longs, ou que le danseur risquerait de glisser. Un costume réussi doit répondre à cette obligation d'épouser le mouvement, ne pas trop le cacher. Il doit faire avec la musicalité, avec différentes tailles de corps, avec le pas classique, et avec le pas contemporain. Il faut avoir un costume dans lequel on va transpirer, dans lequel on va se frotter à l'autre. Ou tomber par terre. On va parfois être dans les airs. Donc, il faut à la fois être très résistant et garder cette part de poésie, de magie, » concède-t-il.⁷¹

Les moments de créations en collaboration sont des respirations pour les créateurs explique le chorégraphe Sébastien Bertaud. Cela permet de donner un souffle nouveau également dans l'histoire de la danse et de la mode. Celle-ci est un art vivant et se doit d'être renouvelé sinon, une part de celui-ci se meurt. Philippe Noisette explique dans son ouvrage *Couturiers de la danse*, que la vision du corps sur scène évolue en fonction et en même temps que les mœurs sociétales.

Ce compagnonnage des couturiers et de la danse a résisté au temps. Celui des guerres, des crises ou plus simplement des changements de la société elle-même. En effet, dans les années 60 les révolutions – sexuelles notamment – vont interroger la place du corps et donc du costume. Le nu point le bout de sa peau, les vêtements du quotidien ou de travail sont prisés par les tenants de la post-modern danse américaine. (...) Avec ses sixties mouvementées et post-modernes, place à la neutralité, voire à la transparence, le costume

⁷⁰ « Le tutu revisité par les grands couturiers », le 04 mars 2020, Reportage au Centre national du costume de scène à Paris, Entrevue avec Philippe Noisette (journaliste, spécialiste du spectacle vivant, danse, cirque, et musique), Propos recueillis par Suzana Kubik et Lucie Bombled, sur le site YouTube, France Musique, consulté le 22 février 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=M3KLXOzkIuw&t=7s>

⁷¹ Suzana KUBIK, « Quand la haute couture réinvente la danse », 04 mars 2020, page consultée le 22 mars 2021, <https://www.francemusique.fr/culture-musicale/quand-la-haute-couture-reinvente-la-danse-81846>

s'efface, la mode aussi. Aux non-vêtement des années 60 et 70 va succéder une mode fluide ou extravagante, historique ou novatrice. Elle l'est toujours⁷².

2.1. Le cas marquant de Jean-Paul Gaultier

Au cours des années 1960, les défilés commencent à utiliser la danse et la musique, mais la scénographie est encore très peu recherchée et mise à l'honneur. Les défilés, mis sous forme de spectacle, prennent véritablement leur envol dans les années 1980 en allant vers le « décalé », c'est-à-dire l'extravagant, l'exceptionnel et l'irréel. La mode devient matérialiste et met l'accent sur les apparences. Sont alors utilisés à foison les logos, les marques, les couleurs et le maquillage. La tenue et ses indispensables accessoires deviennent ostentatoires ; en effet, il ne s'agit en aucun cas d'être discret, au contraire. La haute couture des années 1980 est marquée par la provocation. Les couleurs sont vives et les coupes déstructurées et extravagantes. Cette silhouette d'avant-garde s'inspire de la culture pop des années 1980. Les bijoux sont démesurés, en taille XXL et clinquants. La mode de cette époque réinvente également la silhouette féminine. Après les courbes généreuses des années 50' et d'un maquillage sobre, puis l'androgynie des corps des années 1970, vient la silhouette en « X » : des hanches de la même taille que les épaules. Pour se faire, la taille est marquée et les épaules sont structurées voire même disproportionnées grâce aux épaulettes ou aux manches bouffantes. Bien que la coupe et les matières soient totalement différentes, l'idéal de la mode des années 80' se rapproche finalement assez paradoxalement du vestimentaire sous le règne de Louis XIV : être le plus voyant possible pour marquer au mieux les esprits.

C'est également à cette époque que le corps sportif est privilégié, moulé et accueilli dans des vêtements épousant parfaitement la trace des muscles. Paris devient à nouveau le centre de la mode mondiale, imposant nombre de nouveaux stylistes venus de différents horizons ; la moribonde haute couture, représentée par les deux monstres sacrés Saint Laurent et Givenchy, retrouve du succès. Bientôt, tous les regards se tournent vers la capitale française où jusque dans la rue, la mode est créative.

Malgré tout cela, les États-Unis conservent une influence importante, que ce soit avec le dynamique prêt-à-porter américain souvent sportswear, ou les sagas télévisées et la musique de MTV qui inondent le monde, à la fois reflets et sources de tendances vestimentaires. De la même façon, l'Angleterre popularise de nombreux styles par sa musique remplissant les charts

⁷² Philippe Noisette, *Couturiers de la danse. De Chanel à Versace*, Paris, Silvana Editoriale, 2019, p.27.

de toute la planète. Ce pays, qui a vu naître le punk les années précédentes, vit difficilement les années Thatcher. Il va malgré tout réussir à imposer le mouvement *new wave* et les Nouveaux Romantiques, qui populariseront dans la rue les tenues les plus diverses.

Mais si Paris insuffle au monde une mode dynamique durant ces années « fric et frime », un monde coloré et complètement décalé, il s'y développe tout de même un univers plus sombre, comme les collections de *Comme des Garçons* ou des *Six d'Anvers* ainsi que des créations plus minimalistes. La couleur noire commence à envahir les garde-robes et c'est aux alentours des années 1985 que la période d'euphorie décline. Si l'époque voit toute une nouvelle génération de créateurs arriver sur le devant de la scène, l'histoire retiendra Gaultier, Alaïa ou Armani comme ceux ayant rencontré le succès et qui ont su perdurer les décennies suivantes⁷³. Cet engouement pour le noir vise à exprimer le grand mal-être face à cette nouvelle épidémie nommée SIDA. Les créateurs phares de cette période sont John Galiano et Alexander Mc Queen. L'époque des années 80' est marquée par l'appartenance, chez les plus jeunes, à des groupes à valeur idéologique ou inspirés par le monde de la musique telle que le punk, le new wave, le gothique etc. Les leaders de ces mouvements musicaux comme Robert Smith ou Marilyn Manson inspirent la mode de cette époque⁷⁴.

C'est Jean-Paul Gaultier qui est le précurseur dans ce domaine, lorsqu'il inaugure dans son défilé *Et Dieu créa l'homme*, la célèbre jupe pour homme ou dans sa mise en scène provocatrice de la collection *Les nonnes*. Ce dernier joue avec les frontières de la normalité comme l'explique Delphine Pinasa, directrice du Centre national du costume de scène à Paris. Jean-Paul Gaultier explique dans une de ses interviews avec Philippe Noisette son attrait pour les défilés-spectacles :

« (...) J'ai toujours pensé que dans le métier de couturier, il y a l'action de présenter ses créations. Faire de la mode sans le défilé, je n'aurais jamais pu. Tous mes défilés, même les premiers sans argent, sont un peu des « opéras ». Je mettais des personnages en scène, des filles avec une certaine gestuelle comme Edwige, Farida. Elles marchaient comme dans la vie avec quelque chose en plus. Mon rapport avec le mouvement est là. Lorsque plus tard, je rencontre et je travaille avec une artiste comme Madonna, c'est encore la danse qui nous motive. Collaborer avec la Chopinot c'était dans la logique des choses même si mes

⁷³ Linda Watson, *Vogue - La mode du siècle : Le style de chaque décennie, 100 ans de créateurs* [« Vogue Twentieth Century Fashion - 100 years of style by decade and designer »], Paris, Éditions Hors Collection, 2000, p.70-77.

⁷⁴ Inconnu, « Histoire de créateur : Christian Dior », 2018, page consultée le 12 décembre 2020, <http://libisrouge.paris/blog/la-haute-couture-des-annees-80/>

vêtements n'étaient pas si faciles à danser en définitive. Une crinoline en laine, bon courage ! »⁷⁵.

2.2. Les collaborations de Jean-Paul Gaultier et la chorégraphe Régine Chopinot

Jean-Paul Gaultier est attiré par les *freaks*, les « monstres ». Son objectif est de montrer la différence sur scène. Se faisant appeler lui-même « fille manquée » au lycée, ce dernier veut remettre en question les valeurs et les codes de beauté. Le créateur de mode, marqué par la télévision et les années 80', affiche sa fascination pour « l'homme-objet ». Alors que le tutu est à l'origine attribué au corps féminin, Jean-Paul Gaultier vient casser et enchevêtrer les codes en attribuant cet accessoire aux hommes. De plus, ce dernier le fait changer d'apparence, de forme, de couleur et le réinvente totalement. Le tutu, qui est à l'origine amené sur scène dans le but d'aider les danseurs dans l'élaboration de leurs mouvements, est au contraire complexifié par Jean-Paul Gaultier. Le créateur impose de cette façon aux danseurs/mannequins, de s'adapter aux modèles qu'il crée. Ce n'est plus au vêtement de s'adapter à la danse mais bien l'inverse. Le vêtement dicte, impose, conduit les danseurs à se familiariser avec ses nouvelles formes. Alors que le tutu vient empêcher, à l'origine, de gesticuler inutilement et de purifier le mouvement, Jean-Paul Gaultier revient sur la norme et remet le vêtement aux premières loges.

*« Le chorégraphe dessine dans l'espace avec le corps et ses déplacements, le couturier, lui, dessine sur le corps, variant à sa guise sa silhouette »*⁷⁶.

Jean-Paul Gaultier, c'est aussi un metteur en scène. Pour lui, le podium des défilés est un espace de création bien plus large qu'un présentoir de vêtements. Le monde du spectacle s'immisce intimement dans ses créations et plus particulièrement à travers la danse. Il le prouve dans son défilé avec la chorégraphe Régine Chopinot. Le podium, alors en forme de « T », est corrigé au niveau de ses dimensions afin de permettre aux mannequins/danseurs d'agir librement.

« Au milieu de ce joyeux déballage, les danseurs, mêlés à des comédiens et mannequins, défilent dans des costumes plus burlesques les uns que les autres, mitraillés sous une pluie de flashes qu'évoque un stroboscope mis en place par l'éclairagiste Gérard Bouche, forçant les attitudes que ne manquent pas de provoquer leurs costumes. Car les costumes ne sont pas seulement le sujet de la pièce, mais de véritables partenaires. Par leur poids, leur texture, « les matières semblent animées de leur propre potentiel cinétique, et la danse, qui

⁷⁵ Philippe Noisette, *Couturiers de la danse. De Chanel à Versace*, Paris, Silvana Editoriale, 2019, p.36-37.

⁷⁶ *Ibid.*, p.8-9.

le réveille, doit s'y adapter, intégrer ses réactions » : « Michèle Prélonge et Claire Servant, toutes deux interprètes dans “Le Défilé”, évoquent, par exemple, le facteur de lenteur introduit dans leur danse par les volumineuses crinolines en tricot blanc qu'elles portaient dans la séquence des “Derniers cri-nolines”. Ces robes à panier étaient non seulement lourdes à entraîner dans les sauts répétés et les chutes à genoux – alors que l'impression donnée est celle d'une légèreté moelleuse –, mais, du fait de leur souplesse et de leur masse, elles réagissaient avec retard dans les tours. Rien ne laisse soupçonner l'effort d'ajustement rythmique qui s'ensuit, ni l'énergie requise. Le travail de la danse n'apparaît pas plus que les corps des danseuses »⁷⁷.

La performance réalisée par Régine Chopinot et Jean-Paul Gaultier (fig.7) est sans doute l'un des exemples les plus marquants de ce travail en matière d'illustration de ce que peut donner le mélange de la danse et de la mode. Les vêtements sont pour les mannequins/danseurs, comme un partenaire de jeu avec lequel ils doivent pouvoir s'entendre. La force, la puissance et la justesse sont les mots d'ordre de la part des interprètes afin d'obtenir un résultat convenable aux yeux des spectateurs. Un véritable maniement des tissus et des matières se doit d'être respecté afin de donner une impression de facilité et de légèreté. Ce qui est intéressant également avec ce défilé c'est que les danseurs sont soumis à des robes à paniers. Nous allons voir dans la suite de ce mémoire que l'influence de la période baroque est sans limite et que ce n'est pas le seul exemple à souligner quant à l'utilisation moderne de vêtements utilisés sous le règne du Roi-Soleil. La dernière phrase de l'extrait nous ramène également à la figure et au travail de Loïe Fuller. « Le travail de la danse n'apparaît pas plus que les corps des danseuses » : tout comme l'avant-garde américaine, les danseuses du défilé sont noyées sous la masse de la matière textile. Le corps étant presque complètement éliminé afin de mettre en avant les créations de couture. Le corps des danseurs n'est finalement plus qu'un cadre de présentation afin d'exposer le chef-d'œuvre des grands couturiers.

Tout au long de sa collaboration avec Régine Chopinot, Jean-Paul Gaultier aime nourrir cette insolence, rire de l'académisme. Robes corsets, créations pied-bot, tongs : Gaultier s'amuse de la danse, indispose les artistes en leur imposant une nouvelle gestuelle. Certes, le créateur se joue des codes de la danse, mais c'est avant tout le tutu qui fait l'objet de toutes ses fantaisies : « l'histoire de Jean-Paul Gaultier avec le tutu va au-delà de la danse. Il l'intègre dans sa première collection en 1977 et aurait aimé qu'il se porte au quotidien, » rappelle Olivier Saillard. "Avec Régine Chopinot, il le réinterprète, le coupe dans la masse, le recompose dans des formes radicales, géométrisées. Il transforme même le tutu en jabot,

⁷⁷ Annie Suquet, *Chopinot*, Le Mans, Ed. Cénomane, 2010, p.33.

le fait porter sous un costume", continue-t-il. Sous l'aiguille de Jean-Paul Gaultier, le tutu devient indifféremment un attribut d'homme ou de femme. La danse, la mode, les sexes : tout s'enchevêtre pour donner naissance à un nouvel univers où la mode et la danse ne font qu'un⁷⁸.

Jean-Paul Gaultier utilise la danse comme un support de jeu. Ce dernier perçoit l'art chorégraphique comme une base pour ses créations et une nouvelle surface pour s'en amuser. Pour Régine Chopinot, il s'agit de voir la danse et les vêtements autrement. La mode vient donner un second langage à la danse.

Ensemble, les deux artistes revisitent les frontières du costume et de la danse poussant la mode au-delà de tout système. Création hybride à la croisée du défilé et du ballet, *Le Défilé* qui s'est tenu en 1985 au Pavillon Baltard, est le point d'orgue de leur collaboration. Flirtant avec les limites de l'importable, les tenues proposées ont des airs de Rei Kawakubo et bouillonnent d'insolence par leurs étranges physionomies : robe à crinoline tricotée, accessoires encombrants, coussins portés en guise de cache-sexe ou de ceinture enguirlandée, slips kangourou géants ou encore tulle bouillonné. En 2008, Jean Paul Gaultier renouvelle l'expérience avec Angelin Preljocaj et habille les danseurs de Blanche Neige de guêpières, de vêtements-cage et de crinolines.

« J'ai la hantise de faire trop mode comme Régine Chopinot a la hantise de faire trop danse, mais tous les deux, nous souhaitons faire du neuf, en abandonnant les critères établis et les tenues traditionnellement dévolues aux danseurs (...). » Régine Chopinot, fille dans le vent, ne s'y trompe pas. Mais sa perception du défilé est avant-tout sensible : (...) « De quelle façon peut-on porter un tel vêtement ? Comment corporellement mettre en valeur le clin d'œil que sont un faux-pli, une fente, une déchirure, une matière compliquée ? Comment donner à voir ces astuces, ce petit quelque chose en plus qui entrave ou favorise le mouvement »⁷⁹.

Brouillant les frontières entre spectacle chorégraphique et show de mode, ce vrai-faux défilé se déroule sur un podium en « T » dont les dimensions ont été corrigées pour permettre aux interprètes une liberté de mouvement, inenvisageable avec les dimensions en usage dans le milieu de la mode. Quatorze tableaux s'y succèdent autour de thèmes visant « tantôt à exacerber les spécificités morphologiques, tantôt à en inventer, à coups de prothèses et d'accessoires (...) ». Pour la première fois, ce n'est pas le costume qui habille la danse mais bien la danse qui

⁷⁸ Véronique DEILLER, « Jean-Paul Gaultier et Régine Chopinot », 2007, page consultée le 12 décembre 2020), <http://www.journaldesfemmes.com/luxe/0706-gaultier/6.shtml>

⁷⁹ Philippe Noisette, *Couturiers de la danse. De Chanel à Versace*, Paris, Silvana Editoriale, 2019, p.44.

vient illustrer l'idée derrière le costume. « Le Défilé est une collaboration véritablement historique car c'est la première fois que l'on faisait du vêtement un art chorégraphique » explique Olivier Saillard. « Jean Paul Gaultier et Régine Chopinot ont ainsi redéfini les contours de ce lien entre chorégraphes et créateurs », conclut-il⁸⁰.

Les danseurs, mêlés à des comédiens et mannequins, défilent dans des costumes plus burlesques les uns que les autres, mitraillés sous une pluie de flashes qu'évoque un stroboscope mis en place par l'éclairagiste Gérard Bouche, forçant les attitudes que ne manquent pas de provoquer leurs costumes. Car les costumes ne sont pas seulement le sujet de la pièce, mais de véritables partenaires. Par leur poids, leur texture, « les matières semblent animées de leur propre potentiel cinétique, et la danse, qui le réveille, doit s'y adapter, intégrer ses réactions »⁸¹. Michèle Prélonge et Claire Servant, toutes deux interprètes dans *Le Défilé*, évoquent, par exemple, le facteur de lenteur introduit dans leur danse par les volumineuses crinolines en tricot blanc qu'elles portaient dans la séquence des « Derniers cri-nolines ». Ces robes à panier étaient non seulement lourdes à entraîner dans les sauts répétés et les chutes à genoux – alors que l'impression donnée est celle d'une légèreté moelleuse –, mais, du fait de leur souplesse et de leur masse, elles réagissaient avec retard dans les tours. Rien ne laisse soupçonner l'effort d'ajustement rythmique qui s'ensuit, ni l'énergie requise. Le travail de la danse n'apparaît pas plus que les corps des danseuses.

2.3. Les grands créateurs réinventent le tutu :

Comme l'explique Martine Kahane, ancienne directrice de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris dans une interview pour le magazine de l'Opéra, l'origine du tutu remonte dans les années 1830. Intimement lié à l'histoire de l'évolution du textile, cet appareil naît d'une émancipation générale dans les vêtements de l'époque. En effet, les habits de cour, de la ville et de la scène deviennent de plus en plus légers et une forme de liberté s'observe dans la confection des tenues. Très vite, alors que Marie Taglioni danse à l'Opéra de Paris en 1832 dans le ballet de *La Sylphide*, apparaissent en même temps le premier modèle du tutu ainsi que la technique des pointes.

Le tutu romantique ressemblait à une robe d'été, arrivant à mi-mollet, avec un modeste décolleté et des petites manches « ballon ». Au fur et à mesure du temps, cette robe va se raccourcir, en prenant plus de volume. Les manches vont disparaître et le corsage sera de

⁸⁰ Véronique DEILLER, « Jean-Paul Gaultier et Régine Chopinot », 2007, page consultée le 12 décembre 2020), <http://www.journaldesfemmes.com/luxe/0706-gaultier/3.shtml>

⁸¹ Annie Suquet, *Chopinot*, Le Mans : Ed. Cénomane, 2010, p.31.

plus en plus décolleté. Puis des ornements seront rajoutés sur le bustier et le plateau pour aboutir au tutu tel qu'on le conçoit aujourd'hui, c'est-à-dire plutôt court, dégageant les jambes et le haut du corps. Le fantasme du tutu sera tel que des variations de formes - tutus longs, courts, carrés - apparaîtront par la suite⁸².

La danse demande alors des efforts physiques de plus en plus intenses et le tutu permet de mieux observer le mouvement des pointes et plus généralement des jambes. La danse devient légère, précise, intense et essentiellement féminine, les danseurs servant surtout à aider la danseuse dans le soutien de figures aériennes. L'apparition du tutu enlève le caractère gesticulatoire du vêtement. Les mouvements des danseurs sont exhibés mais il s'agit surtout de montrer leur corps. Ainsi donc, plus le vêtement est léger, plus les mouvements de gesticulation du vêtement sont restreints. Finalement, l'enlèvement de l'habit permet plus de concentration sur les mouvements, les membres et les muscles du corps.

Toute l'histoire du costume de danse est liée à la technique et à l'évolution des corps, qui sont elles-mêmes liées aux canons de la beauté, à la santé et à la pudeur. Puisque les mouvements des bras et des jambes s'amplifient, on veut davantage montrer le corps afin de mettre la technique en valeur. Ceci aboutira au maillot intégral, marque d'un corps complètement libéré. Avec la vogue du sport, un corps sain est un corps qu'on montre. Enfin, le cinéma modifie aussi les mœurs et le rapport au corps : étant donné que le corps n'est pas matériellement devant le public, l'actrice, comme le spectateur, peuvent s'affranchir de beaucoup de choses. Bien sûr, les tutus ont aussi raccourci après la Première Guerre mondiale, puis encore après la Seconde, faute de textiles, toutes les matières premières étant rares⁸³.

Alors que certains voient en lui un uniforme de la danse – classique – par excellence, avec ce que le terme véhicule de rigidité, le tutu ne cesse de prouver le contraire : il a su évoluer, accompagnant à la fois les évolutions du corps et des découvertes textiles. « Progressivement, le tutu a mué pour finir par incarner le symbole de la danseuse classique, être l'un de ses plus fidèles attributs, comme son allégorie », écrit Delphine Pinasa⁸⁴.

⁸² Anna SCHAUDER, « Le tutu, roi des costumes de danse. Entretien avec Martine Kahane et Anne-Marie Legrand », 03 janvier 2018, page consultée le 27 février 2021, <https://www.operadeparis.fr/magazine/le-tutu-roi-des-costumes-de-danse#:~:text=N%C3%A9%20C%C3%A0%20l'Op%C3%A9ra%20de,mode%20C2%AB%20enlever%20le%20costume%20C2%BB>

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ Philippe Noisette, *Couturiers de la danse. De Chanel à Versace*, Paris, Silvana Editoriale, 2019, p.110.

Philippe Noisette explique dans une interview pour France Culture⁸⁵ que le tutu « est un accessoire qui écrit lui-même sa propre histoire, presque en parallèle de la danse ». Alors d'abord rejeté par les grands couturiers, ces derniers s'en emparent au milieu du XXe siècle et le détournent. Le costume inspire énormément les couturiers de la danse ; on retrouve beaucoup d'utilisations du tulle dans de nombreuses créations et collections. Un exemple marquant est celui de Christian Lacroix qui arrive parfaitement à revisiter le tutu dans les années 80' en lui donnant des couleurs, « en lui donnant un côté moqueur », en le faisant très court et fluo, etc. Mais le cas de Jean-Paul Gaultier est d'autant plus impressionnant. Surnommé, « l'enfant terrible de la mode », ce dernier entre dans des lieux où jamais personne n'est allé encore. Le jeune créateur prend des dessous pour les mettre au-dessus ou propose des robes ou des jupes pour les hommes comme dans *Rossignol* pour Régine Chopinot. Ce dernier joue avec les frontières de la normalité comme l'explique Delphine Pinasa, directrice du Centre national du costume de scène.

Un autre exemple du tutu revisité est imaginé par la maison de couture Viktor & Rolph pour *Shape* de Jorma Elo, de façon contemporaine car il devient carré (fig.8). En même temps, l'accessoire est minimaliste car il est blanc et n'est pas formé de plusieurs couches de tulle. Philippe Noisette décrit ce tutu comme un accessoire de pureté, c'est « vraiment un tutu pour une ballerine de notre époque »⁸⁶.

Les différentes lignes géométriques de cet accessoire donnent également une autre apparence à la chorégraphie. Le reportage donne l'exemple de la créatrice de mode Iris Van Herpen pour *Clear, Loud, Bright, Forward* de Benjamin Millepied. Le chorégraphe Sébastien Bertaud explique que le tutu a été découpé au laser et est composé de matières futuristes. Le tutu est à la fois très loin de l'accessoire classique et pourtant, la forme est respectée mais l'univers est totalement différent. Finalement, la partie « jupe » du tutu a été enlevée lors de la dernière répétition car ce dernier était incompatible avec la chorégraphie qui avait été imaginée. Cela montre bien que le costume peut être un frein dans l'élaboration des mouvements et que si celui-ci n'est pas créé en même temps que la chorégraphie, et fait pour elle, la réalisation finale peut s'avérer être un échec. Un autre exemple est celui du ballet de la chorégraphe Marie-Agnès Gillot *Sous apparence*, accompagnée du styliste Walter Van Beirendonck. Ce dernier détourne

⁸⁵ « Le tutu revisité par les grands couturiers », le 04 mars 2020, Reportage au Centre national du costume de scène à Paris, Entrevue avec Philippe Noisette (journaliste, spécialiste du spectacle vivant, danse, cirque, et musique), Propos recueillis par Suzana Kubik et Lucie Bombled, sur le site YouTube, France Musique, consulté le 22 février 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=M3KLXOzkluw&t=7s>

⁸⁶ *Idem*.

complètement le langage de la danse classique en réinterprétant la baleine du tutu et du tulle par exemple pour en faire une composition décalée avec des formes géométriques qui changent totalement la silhouette. Philippe Noisette décrit cette création comme « délirante » mais qui prouve que les couturiers s'autorisent à sortir du champ sage de la danse « pour mettre en scène leur folie »⁸⁷. Le tutu aujourd'hui peut-être synthétique, découpé au laser comme décrit plus haut et pourtant, cela reste un tutu. Philippe Noisette marque la beauté de la résistance de cet accessoire face aux attaques des grands couturiers. Malgré tout, le tutu retrouve une forme de seconde jeunesse avec ces détournements ; « Le tutu, c'est hier et c'est aujourd'hui »⁸⁸.

3. La figure de Philippe Decouflé : *L'autre défilé*

La mode est gratuite dans la nouvelle danse : tout devient matière à scénographie. Les créateurs de mode font défiler leurs mannequins avec des vêtements qui sont importables car la mode devient un spectacle à part entière. Le podium des défilés devient littéralement un plateau de théâtre. La performance s'installe dans le monde de la haute couture et vient complexifier la démarche des modèles. C'est le cas de Philippe Decouflé et de sa performance *L'autre défilé*. Son spectacle (fig.9) est intéressant car ce dernier va même jusqu'à choisir des mannequins de tout âge et amateurs, transgressant la barrière beauté/jeunesse qui s'impose jusqu'alors dans les défilés de haute-couture. La performance passe ici alors par le fait de pouvoir proposer quelque chose de complètement accessible à tout le monde et fait sortir la haute couture de son aspect luxueux. Cet aspect est intéressant puisque cela touche également le corps des danseurs : pas besoin d'être mince ni musclé pour effectuer des mouvements chorégraphiés. Cela renverse les codes à l'origine imposés par le ballet classique et qui se sont étendus dans toutes les pratiques dansantes.

En plein air, au bord du canal, cet événement gratuit, fait grimper sur le podium près de deux cents costumes de scène des collections de l'Opéra de Paris et de la Comédie-Française portés par 120 mannequins bénévoles et amateurs, âgés de 16 à 65 ans. *Mettre en scène des corps de toutes les corpulences, toutes les couleurs, dans des costumes très éloignés de ce qu'ils sont, c'est l'aspect intéressant de l'affaire, sinon à quoi bon, glisse le*

⁸⁷ « Le tutu revisité par les grands couturiers », le 04 mars 2020, Reportage au Centre national du costume de scène à Paris, Entrevue avec Philippe Noisette (journaliste, spécialiste du spectacle vivant, danse, cirque, et musique), Propos recueillis par Suzana Kubik et Lucie Bombled, sur le site YouTube, France Musique, consulté le 22 février 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=M3KLXOzkluw&t=7s>

⁸⁸ *Idem.*

*chorégraphe. Ce qui m'a aussi plu dans le projet, c'est de valoriser les savoir-faire comme celui des carcassiers pour les corsets, ou des plumassiers. J'adore ces petits métiers*⁸⁹.

4. Le voguing : quand les apparences libèrent le changement

*« On le voit, le voguing fascine. Il offre un espace de liberté, la possibilité de s'inventer, de jouer avec les normes, d'expérimenter le corps et de le performer. Il remet au centre des identités la fierté, la possibilité de la différence et le goût la mimesis »*⁹⁰.

Le voguing est un mouvement aux deux sens du terme : une danse et un mouvement culturel à part entière. Au cours des années 1960, les mouvements de protestation sont des plus en plus marqués par le *Black Power* et les mouvements de lutte pour les droits civiques. Face au racisme et à l'homophobie, la communauté noire LGBT décide de créer des sortes de concours, des *balls*. Ces événements sont en fait des défilés, principalement dédiés aux hommes, où ces derniers viennent se montrer parés de leurs plus belles tenues, les plus extravagantes. Ces défilés sont burlesques, les hommes sont maquillés et habillés en femme. De nombreuses *drag queen* participent aux *balls*. Le tout premier a lieu en 1962. Bien que ces événements puissent paraître peu enclin à améliorer le regard des gens sur la communauté noire américaine et LGBTQ+, ces défilés vont finalement devenir le symbole fort d'une parodie de ce que sont les défilés des grands couturiers blancs.

4.1. Un cri de liberté

En effet, dans ces *balls* (fig.10), les danseurs/mannequins parodient les concours de beauté de l'élite blanche ainsi que leurs postures et leurs gestuelles. Ces derniers commencent par prendre des poses très maniérées et inspirées des parades sur les podiums de haute couture. Le nom *voguing* vient d'ailleurs du magazine *Vogue*, celui qui incarnait tout ce à quoi cette communauté n'avait pas accès : la mode, l'argent, le luxe, la richesse et le capitalisme. Dans le documentaire *Paris is burning* produit et réalisé par Jennie Livingston en 1991, l'accent est placé sur les rêves difficiles à atteindre pour ces jeunes qui proviennent pour la plupart des quartiers les plus défavorisés des grandes villes américaines. Beaucoup d'entre eux aspirent à devenir de grandes stars, à briller sous les projecteurs et surtout, à vouloir vivre aisément. Mais leur réalité est tout

⁸⁹ Rosita BOISSEAU, « Philippe Decoufle met en scène *L'Autre Défilé* », 14 septembre 2006, page consultée le 23 mars 2021, https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/09/14/philippe-decoufle-met-en-scene-l-autre-defile_813012_3246.html

⁹⁰ Quentin MONVILLE, « Le voguing : des balls à la danse contemporaine », 9 juillet 2014, page consultée le 08 mars 2021, <https://www.lesinrocks.com/actu/voguing-balls-danse-contemporaine-110976-09-07-2014/>

autre : leur famille les rejette pour leur homosexualité et beaucoup d'entre eux recourent à la prostitution afin de pouvoir continuer leurs activités.

Le voguing devient pour eux une échappatoire. C'est une revendication symbolique, un cri de liberté. Ces soirées deviennent des théâtres flamboyants, à coups de costumes à paillettes, de maquillage outrancier et de talons aiguilles. C'est une manière pour eux de s'iconiser de façon subversive et de se créer soi-même comme modèle. Le temps d'un soir, ils se rêvent et deviennent top-models, riches et divas. De manière exagérée, ils imitent les poses de mannequins, le tout scandé sur les rythmes électro du disc-jockey de l'époque. Très vite, les poses imitées sur les podiums sont de plus en plus vives et progressivement, le voguing devient une danse.

4.2. Quand les podiums deviennent des pistes de danse

Les poses lascives et iconiques se mêlent aux contorsions élastiques et gymnastiques des danseurs. Le voguing devient même une savante chorégraphie : mouvements subtils de mains imitant la une des magazines. Les mannequins amateurs imaginent des mouvements qui deviendront des pas phares de leur idéologie : des grands écarts impressionnants ou des passages accroupis très physiques. La gestuelle compte beaucoup plus que le costume. Ces chorégraphies avec ses mouvements scandés, stoppés, ressemblent presque à une simulation de sports de combat ou à des mouvements d'arts martiaux. Avec ces poses, les danseurs se jouent des codes sociaux : la sexualité, le genre, la féminité sociale... Tout est « exagération de la féminité » et « autodérision » selon Johan Amaranthe, président du collectif Paris Black Pride.

Le voguing est donc un exemple marquant et parfaitement illustratif de la problématique de ce mémoire. La danse est au service total de la mode : les enchainements de tête, de corps et de membres deviennent de poses de mannequins mis en mouvements continus. La danse voguing devient presque la représentation d'un shooting photographique où le mannequin se doit de bouger en tous sens afin que le photographe puisse capturer les meilleures positions qui mettront le vêtement en valeur. Les interprètes de cette pratique chorégraphique incarnent littéralement des mannequins qui dansent ; les podiums sont des dancefloor et un espace de déambulation dansante. Si les danseurs de voguing s'animaient entourés de miroirs, ils deviendraient presque des caricatures modernes de la société aristocratique de Versailles : de véritables courtisans déambulant de manière fière et en gesticulant de façon pompeuse au milieu de la salle des Glaces.

4.3. La théorie *queer*

Queer est au départ une insulte nord-américaine, qui vient nommer l'autre dans son étrangeté, sa bizarrerie. Étymologiquement⁹¹, ce signifiant renvoie à un « travers », qui s'oppose dans la langue anglaise moderne à *straight* (droit, « hétérosexuel » dans le champ de la sexualité). Il est en usage depuis le XX^e siècle pour donc dire les sexualités de travers, correspondant grosso modo à notre français « pédé ». Des groupes de lesbiennes, composés de chicanas, de noires, de chômeuses et n'appartenant pas au monde homosexuel nord-américain intégré (par sa lutte) dès les années 1970-1980, ont fait de cette insulte un étendard et se sont autoproclamées « *queers* » pour marquer leur volonté de non-intégration dans la société marchant au pas de la norme hétérosexuelle, blanche et middle class. Ce signifiant, donc détourné de sa valeur d'insulte, sera mis sur la selle de la théorie par Teresa de Laurentis en 1991. Aujourd'hui il déborde les termes stricts de l'homosexualité, bien que cette référence reste majeure, pour désigner au-delà « toute pratique transgressant les classifications en vigueur, les représentations traditionnelles, les normes sexuelles. Les transsexuel(le)s, les travesti(e)s hétérosexuel(le)s, les bisexuel(le)s, les sadomasochistes sont autant pris en compte que les lesbiennes et les gays. Ces catégories sont à la fois contestées et jouées, instrumentalisées. En critique et théorie littéraires, le « *queer* » dépasse alors la simple étude de l'homosexualité dans la littérature : il débusque ce qui est « pervers » dans les textes, il étudie les stratégies par lesquelles les œuvres subvertissent les catégorisations sexuelles et le système de genre⁹².

La théorie *queer* consiste à expliquer que le voguing est finalement une performance de l'apparence extérieure. Les danseurs qui pratiquent cette danse émettent une théâtralisation de leur propre image. La construction par laquelle ces derniers passent leur permet à la fois de construire leur identité personnelle et sexuelle mais à la fois, ce costume de scène, leur permet de se cacher, de se protéger. C'est en même temps une danse où les interprètes s'assument entièrement et en même temps, une façon de ne pas oser montrer qui ils sont réellement. Les pratiquants du voguing construisent une forteresse d'images autour d'eux qui déclare un discours mais qui finalement, dissimule quelque chose d'autre.

4.3.1. Mise en relation avec le corps de Loïe Fuller

Comme expliqué précédemment dans ce travail, les performances de Loïe Fuller consistent à agiter des grands voiles autour de son corps et à créer des mouvements et des plis immenses.

⁹¹ Robert Harvey et Pascal Le Brun-Cordier, *Qu'ouvrir au queer ?*, Revue internationale du collège de philosophie, n° 40, 2003, Avant-propos.

⁹² Pascale Macary-Garipuy, *Le mouvement « queer » : des sexualités mutantes ?*, Psychanalyse 2006/3 (no 7), p.43-52.

Le costume de scène de la danseuse américaine peut-être comparé aux vêtements des danseurs du voguing puisque pour elle, il s'agit également d'un tissu qui, à la fois fait apparaître son corps et à la fois l'éclipse et le camoufle. Le corps de Loïe Fuller est abrité dans le *pathos de l'accessoire*⁹³. Cette théorie, fondée par Aby Moritz Warburg⁹⁴, consiste à expliquer l'importance du mouvement des drapés dans les peintures et plus particulièrement dans l'iconographie de la Renaissance. Ce dernier prend l'exemple du tableau *La naissance de Vénus* (1485) du peintre Sandro Botticelli et du paradoxe entre la stabilité de la déesse et le mouvement incessant qui se trouve dans ses cheveux pris au vent. Cet exemple peut être rattaché aux voiles de Loïe Fuller car y on retrouve l'idée de la mode. Ces derniers représentent le symbole de l'accessoire tout comme Aby Warburg l'applique à l'histoire figurative.

Dans les formes ondulantes des femmes peintes par Sandro Botticelli, il bouscule l'interprétation de la renaissance de l'Antiquité dans la culture. *La naissance de Vénus*, *Le printemps* et *La cause extérieure*, écrits à Florence vers 1893, inaugurent sa recherche. L'élément symptomatique dans les tableaux est une fuite métonymique dans l'image qu'il découvre dans les « accessoires en mouvement » – la chevelure agitée et le drapé flottant au vent –, qui contrastent avec la passivité du corps. Dans ce détail, qui suscite dans les tableaux de Botticelli une tension avec le corps statique de la déesse de l'Amour, survivent les ménades maniaques, les « nymphes dansantes » dionysiaques qu'il rencontre dans les froides pierres des sarcophages antiques. Son interprétation se fonde dans le traitement de ces éléments, en apparence secondaires, sélectionnés par l'artiste dans le style antiquisant italien. (...) Chez Warburg, la notion nietzschéenne de païen désigne cette survivance de jouissance extatique attribuée à Dionysos, représentée par la danse de l'ancienne ménade maniaque qui devient un lieu central de sa recherche. Cette image dansante et féminine chargée de jouissance de la vie court dans des lieux et temps anachroniques, des sarcophages romains aux panneaux publicitaires modernes, en passant par les sculptures religieuses de Bertoldo di Giovanni. Poussée par l'aura (le souffle), elle met en images un mouvement éphémère aux bordures du corps, qui s'exprime par un écart du drapé qui impressionne Warburg. D'un côté, l'étoffe se plaque contre le corps modelant sa nudité ; de l'autre il s'agite et se déploie « créant ses propres morphologies en volutes », accentuant l'aspect de voluptuosité sans bornes, extatique. L'icône de la bacchanale des anciens vient nommer l'articulation métonymique de la cause extérieure avec la cause intérieure qui est

⁹³ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Ed. de Minuit, 2002.

⁹⁴ Aby Moritz Warburg (1866-1929) est un historien de l'art. Son travail a servi à jeter les bases de l'iconologie. Il a créé l'Institut Warburg.

fondamentalement le désir, dont le mouvement du drapé dessine l'aspect illimité d'une jouissance extatique qui échappe au corps⁹⁵.

En effet, c'est comme si tout le mouvement, l'émotion et l'énergie du corps de Loïe Fuller étaient transférés dans l'accessoire de ses voiles, dans l'enveloppe du vêtement. Si l'on imagine la mode comme une gesticulation de l'enveloppe, on peut dire que cette agitation possède une qualité théâtrale car la mode obtient une sorte de dramatisation ou une personnalité de l'accessoire. La mode devient tout simplement une chorégraphie de l'enveloppe autour du corps.

Cette théorie peut être mise en lien et peut être d'autant plus parlante avec une autre pratique du voguing qui se nomme la *flagging dance*. Cette danse, dont les origines remontent à la fin des années 70' et au début des années 80', consiste à faire tournoyer des éventails orientaux ainsi que des mouchoirs inspirés du *Hanky Code*⁹⁶ pratiquée originellement dans les clubs gays afin de diffuser du nitrate d'amyle (poppers). La danse du drapeau s'est rapidement éteinte suite aux ravages causés par le VIH. Pourtant, celle-ci revient sur le devant de la scène dans les années 90' lors des Circuit Parties et des T-Dances. Aujourd'hui, le *flagging* peut être vu lors d'événements tels que la Pride Parade, le Flagging in the Park ou encore lors des EDM (Electric Dance Music) Music Festivals. Le fait de faire tournoyer des larges tissus autour de soi permet de créer des effets psychédéliques et rappellent les mouvements mélangés à différentes couleurs et effectués par Loïe Fuller.

⁹⁵ Eduardo Mahieu, *Aby Warburg : l'art de la fuite*, Essaim 2008/2 (n° 21), p.73-89.

⁹⁶ Le *code foulard* est un système de code couleur employé par les gays recherchant de la sexualité libre ou pratiquant le BDSM aux États-Unis, au Canada, en Australie et en Europe, pour indiquer les fétiches sexuels préférés et le type de rapport sexuel recherché. Ceux-ci étaient placés dans les poches arrières des pantalons et obtenaient une signification différente en fonction du côté dans lesquels ils dépassaient.

Chapitre 4 : La place du vêtement dans les mouvements chorégraphiques

Le concept du nu

1. Le rôle crucial de Jean-Georges Noverre⁹⁷ dans l'évolution du costume de scène

Noverre met en avant le rôle langagier qu'occupe la danse. Celle-ci, tout comme la peinture, explique l'auteur⁹⁸, sont les deux seuls arts qui permettent un langage universel. Le monde entier peut s'entendre grâce aux mouvements du corps et à la gesticulation des pinceaux. La danse, grâce aux gestes qu'elle offre sur scène, permet au danseur et à la danseuse d'exprimer des passions qui sont inaudibles lorsqu'elles sont exprimées par le langage formel. La danse offre au spectateur, un nouveau support pour exprimer la nature et l'Homme. Si les maîtres de ballet exécutent les réformes que Noverre exprime dans cet ouvrage, la danse devient alors un moyen d'expression inégalable sur scène. Alors que sous le règne de Louis XIV, des poètes devaient encore souligner les gestes des danseurs par des textes monotones, les améliorations apportées par Noverre vont permettre à la danse d'ouvrir les portes d'une langue nouvelle. Il ne s'agit plus d'imiter avec froideur les passions comme le faisaient les pantomimes de l'Antiquité, mais bien d'exprimer par tous les moyens (le visage, les membres du corps, les costumes, le décor, etc.) les véritables émotions de l'Homme.

Noverre explique que les poètes modernes utilisent la danse pour orner les ballets alors que celle-ci devrait occuper une place centrale dans la représentation et apporter une valeur sans égale à l'œuvre. L'opéra, qui n'est pour lui qu'un spectacle de divertissement, deviendrait bien plus intéressant et novateur si l'on accordait plus d'intérêt à la danse. « (...) ces poèmes puisés du fond même du drame seraient écrits par le poète : le musicien serait chargé de les traduire avec fidélité, et les danseurs de les réciter par le geste, et de les expliquer avec énergie »⁹⁹.

⁹⁷ Jean-Georges Noverre, danseur et maître de ballet français qui est également l'auteur de « Lettre sur la danse » écrit en 1760. Aujourd'hui, ce dernier est considéré comme le créateur du ballet moderne grâce à sa volonté d'imposer une nouvelle vision de ce dernier, qu'il appellera lui-même : le « ballet-action » dit également « ballet-pantomime ».

⁹⁸ Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Paris, Lieutier, Coll. Les classiques de la danse, 1952.

⁹⁹ *Idem*.

Par ce premier extrait, Noverre souligne déjà l'importance et la nécessité de libérer le mouvement et donc le corps des danseurs. Pour lui, cette libération n'ira pas sans celle du vêtement étouffant du ballet.

1.1.Son point de vue moderne sur la danse :

Noverre veut trancher avec le passé, réformer la danse pour lui attribuer ses lettres de noblesse, l'élever sur la scène pour lui faire parvenir toute son influence. Pour lui, le monde de l'opéra doit donner au ballet la place qu'il mérite et le fait de couper les actes par des intermèdes dansants, coupe le drame et l'action de l'histoire racontée. La danse doit obtenir une place à part entière dans le monde du spectacle et cela passe par différentes nouveautés. La place du costume de scène prend une valeur tout à fait langagière dans les réformes de Noverre.

1.2.Une danse des émotions

Dans son ouvrage, Noverre parle de l'emploi du masque au théâtre et dans la danse¹⁰⁰. Ce dernier remonte à la période antique pour expliquer les origines de cette partie de costume qu'il trouve non seulement très peu esthétique mais qui de plus, empêche les artistes de dévoiler leurs véritables émotions. Alors produits par les Grecs afin de représenter des personnages archétypes, les masques permettaient aux spectateurs d'identifier plus facilement quel type de caractère était face à eux. En effet, les acteurs étaient parfois bien éloignés du public dans l'immensité des théâtres et les masques offraient donc une meilleure visibilité des visages. Ces masques étaient donc figés et représentaient des gestes assez grossiers. Ainsi donc, différentes expressions se dessinaient et variaient en fonction de s'il s'agissait d'une tragédie ou d'une comédie, d'un jeune homme ou d'un vieillard, d'un dieu, d'un homme ou d'une femme, etc. mais exprimaient également les caractères : la colère, la joie, la tristesse, etc. Tous ces attributs étaient bien sûr exagérés et donnaient parfois un aspect assez déformé des traits du visage comme des bouches immenses et tordues ou des sourcils froncés et prenant la totalité du front. Les stéréotypes de classes se jouaient également sur ces masques comme par exemple des cheveux roux pour représenter l'homme fourbe (comme un renard) ou encore des oreilles déformées pour le parasite (qui se fait tirer les oreilles), etc.

Noverre s'exprime sur l'emploi de ces masques qui ont donc évolués jusqu'à son temps, et explique que ces derniers étaient bien trop grands et paraissaient disproportionnés par rapport au corps des artistes. Ces derniers rembourraient alors leur costume afin de remédier à cette discordance. Les corps des danseurs étaient alors ridiculement bien trop épais et empêchaient

¹⁰⁰ Jean-Georges Noverre, *op.cit.*, p.20.

des mouvements justes. Le premier argument de Noverre repose sur l'idée que l'emploi du masque durant l'Antiquité servait aux spectateurs, si nombreux soient-ils, de voir au mieux le visage des acteurs. Cela expliquait le caractère grossier de ce dernier. Mais de son temps, les salles sont fermées, rétrécies, ouvertes à ceux qui paient, il n'est donc plus d'usage de munir les acteurs de masques puisque leur visage est parfaitement visible. De plus, ces masques sont pour Noverre des gênes insoutenables pour l'expression du visage. L'affublement de ce dernier empêche le pantomime d'exprimer ses passions et de les partager avec le spectateur.

« (...) J'ai toujours regardé ces masques de bois ou de cire comme une enveloppe épaisse et grossière qui étouffent les affections de l'âme et ne lui permet pas de manifester au dehors les impressions qu'elle ressent. C'est l'âme seule qui imprime sur les traits du visage et en caractères énergiques les sentiments, les affections, les passions, les plaisirs et les peines qu'elle éprouve ; c'est elle encore qui donne aux muscles de la physionomie ce jeu varié et ces teintes propres à l'expression »¹⁰¹. L'auteur marque un point d'honneur également pour les yeux du danseur qui sont de véritables portes sur l'âme de ce dernier et qui cachés par le masque, empêche d'apercevoir cette intensité dans le regard. « Sans les yeux, point d'expression, point de vérité, point d'effet »¹⁰².

De plus, aux défenseurs du masque qui prétendent que le masque a été inventé pour la danse, Noverre répond que ces derniers, fabriqués et sculptés en bois, lourds et posés sur les épaules, auraient été étonnamment fabriqués pour les danseurs. Le reste du costume était d'ailleurs si imposant que l'acteur qui récitait le texte, ne faisait aucun mouvement. L'action était partagée en deux : un acteur déclamait tandis qu'un autre mimait en faisant les gestes.

« (...) Vous verrez qu'il n'est pas probable que cet accoutrement ait été imaginé par un art enfant de la liberté, qui craint les entraves d'une mode embarrassante, et qui cesse de se montrer dès qu'il cesse d'être libre¹⁰³ (...) Les anciens avaient des bras, et nous avons des jambes : réunissons, Monsieur, à la beauté de notre exécution, l'expression vive et animée des pantomimes ; détruisons les masques, ayons une âme, et nous serons les premiers danseurs de l'univers »¹⁰⁴.

1.3. Le corps des danseurs enfin dévoilé

Noverre accordait une attention toute particulière à la tête. Celle-ci est pour lui le moyen le plus expressif et le point culminant dans l'expression du corps humain. Sans elle, les mouvements

¹⁰¹ Jean-Georges Noverre, *op.cit.*, p.20.

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ *Ibid.*, p.160.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.163.

que le pantomime doit exécuter ne ressortent pas avec autant de passion et c'est pourquoi le masque est une gêne dévastatrice dans la démonstration des gestes.

« La tête donne de la valeur à toutes les attitudes, de l'élégance à toutes les positions, de la vie et de l'âme à tous les mouvements du corps ; si elle ne joue point avec grâce, si elle ne contraste pas avec goût, tout est mort ; et l'exécution fût-elle du reste parfaite, paraîtra maussade, machinale et sans âme, si la tête, par ses différentes positions ne l'embellit pas »¹⁰⁵.

C'est sans doute pour cette raison également que Noverre repousse l'idée du masque porté par les danseurs et les danseuses. Ce dernier empêche une mobilité et un mouvement de qualité de la part du cou et de la nuque, étouffant ainsi l'habilité de la tête.

« Quant à notre danse, à sa brillante exécution, à la perfection des mouvements, et aux grâces du corps ; elle ne peut être comparée qu'à elle-même (...) je crois que cet art enchanteur qui fait les délices de nos spectacles, n'existait ni à Athènes, ni à Rome, et je lui accorde une préférence absolue sur ces mimes, qui n'avaient que des gestes de convention, et qui ignoraient parfaitement la danse »¹⁰⁶.

Noverre donne dans son ouvrage, des étapes fondamentales par lesquelles les maîtres de ballet doivent passer afin de devenir de parfaits professeurs. Après avoir expliqué que ces derniers se doivent de connaître toute la littérature et la poésie antique afin de connaître les caractères et les actions des personnages sur le bout de doigts, l'auteur insiste sur la connaissance du corps humain. En effet, il est impossible pour lui, qu'un maître de ballet puisse être performant sans exceller dans cette matière. Le professeur de danse doit pouvoir exiger de son élève des mouvements, certes, mais il doit connaître le corps de son apprenti afin de lui faire exécuter ces pas à la perfection tout en respectant la physionomie de son élève. Noverre insiste sur le fait qu'un maître de ballet ne peut s'attendre à rendre tous ses étudiants comme des pantomimes exactement pareils, telles des marionnettes agissant sous la même impulsion. Si le maître s'efforce à le faire, il ne sera qu'un simple routinier qui tente de faire de ses élèves, une simple copie de ce qu'il est lui-même. L'auteur marque un point d'honneur aux articulations du corps humain et à leur fonctionnement qu'il s'agit de respecter car ce sont eux qui permettent d'élever le danseur dans sa pratique du pantomime : « (...) ce sont ces rencontres et ces jonctions, que l'on nomme articulations. Elles sont autant de points mobiles que la nature a ménagé dans la

¹⁰⁵ Jean-Georges Noverre, *op.cit.*, p.60.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.36.

magnifique charpente du corps humain, pour obliger d'obéir aux volontés de l'âme, avec autant de célébrité que de facilité »¹⁰⁷.

En continuant de présenter ce qui serait le mieux pour un ballet, Noverre vient au fait des costumes. En effet, pour lui, l'opéra de son temps néglige cet aspect bien trop important à ses yeux. Ce dernier explique que dans tous les spectacles, qui sont semblables pour lui à des tableaux, et dont le maître de ballet est le peintre, les nuances de couleurs sont imparfaitement agencées. Il explique que l'opéra veut tellement donner d'éclat aux couleurs de son tableau, que ces variations finissent par s'annuler. Les couleurs du costumes doivent en effet trancher avec celles qui composent le décor et il en va de même inversement. Si la décoration est simple et sans effet, il est alors du rôle des danseurs et des danseuses de l'embellir et de l'orner par des couleurs vives et surprenantes. Si à l'inverse, le décor représente par exemple un palais faste et brillant de mille feux, il s'agit alors de vêtir les danseurs et danseuses de tenues aux couleurs plus sobres afin de continuer à mettre le fond du tableau en lumière. Si cette règle n'est pas respectée, Noverre explique que le spectateur se retrouve alors devant une œuvre picturale sans goût, monotone, et qui viendra tout simplement briser le charme de celle-ci en voulant en faire trop.

1.4.Des costumes nouveaux pour une nouvelle danse

Enfin, les costumes doivent changer car les mouvements changent. La vitesse devient le nouveau mot d'ordre. Accordés à la légèreté, les mouvements se doivent d'être rapides. D'ailleurs, Noverre parle également énormément de la musique dans son ouvrage, et commente celle-ci en disant que celle des anciens maîtres ne correspond plus à la danse qui s'exprime à cette période. Les rythmes de la musique se doivent d'être en adéquation avec ceux des gestes, ceux des anciens sont bien trop lents. Ainsi donc, le vêtement doit également être assorti à cette nouvelle mesure.

« Un compositeur de musique devrait savoir la danse, ou du moins connaître les temps et la possibilité des mouvements qui sont propres à chaque genre, à chaque caractère et à chaque passion, pour pouvoir ajuster des traits convenables à toutes les situations que le danseur peut peindre successivement (...). On se plaint que les danseurs ont du mouvement sans action, des grâces sans expression ; mais ne pourrait-on pas remonter à la source du mal ? »¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Jean-Georges Noverre, *op.cit.*, p.58.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.129.

Doucement mais sûrement, le costume de danse sur scène évolue et se déleste de son poids du passé. Les danseuses et les danseurs accordent de plus en plus de place au confort de leur corps et donc de leurs mouvements. Noverre explique que jusque-là, « le dessinateur pour les habits ne consulte personne ; il sacrifie souvent le costume d'un peuple ancien à la mode du jour, ou au caprice d'une danseuse ou d'une chanteuse en réputation »¹⁰⁹.

« Tout acteur au théâtre doit être libre : il ne doit pas même recevoir des entraves du rôle et du personnage qu'il a à représenter. Si son imagination est partagée, si la mode d'un costume ridicule le gêne au point d'être accablé par son habit, d'en sentir le poids et d'oublier son rôle, de gémir enfin sous le faix qui l'assomme, et de ne point s'intéresser à l'action qui se passe et qu'il doit rendre avec chaleur ; il doit dès lors se délivrer d'une mode qui appauvrit l'art et qui empêche le talent de se montrer »¹¹⁰.

Noverre apprécie très peu l'évolution du costume dans l'opéra. En effet, ce dernier écrit qu'autrefois, l'opéra était un lieu synonyme de bon goût ; les actrices et les danseuses s'habillaient élégamment. D'ailleurs, les dames de la ville et de la cour, s'inspiraient de ces costumes de scène. Aujourd'hui dit-il, l'effet inverse s'observe et il s'agit plutôt de l'opéra qui imite les vêtements de la ville. Ce dernier explique que la première dame à sortir des cadres de l'époque, est une certaine « Mme T... » qui arbora fièrement ses bras et ses jambes en supprimant les manches de sa robe et les jupes de ses vêtements. Ces étoffes étaient si légères, que le vent qui soufflait laissait apparaître bien trop de chair pour l'époque et beaucoup s'offusquèrent de ce comportement. Au regret de Noverre, cette mode qui s'est alors répandue dans toute la ville, s'introduit à l'opéra et plus particulièrement dans les ballets. L'auteur ajoute que la mode change tout le temps, presque tous les mois pour reprendre ses mots ; et que l'opéra suit ces changements. Un jour, les dames ont les cheveux bruns, l'autre, les cheveux blonds ; un jour elles s'habillent à la mode égyptienne, l'autre, à la mode circassienne. Noverre regrette également le port de la perruque qui lui semble ridicule et qu'il finira d'ailleurs par proscrire de la scène en 1762 car cette dernière disproporionne le corps de la femme ; cependant, il les conserve pour les personnages qui demandent le plus de vraisemblance. « Il n'y a pas un spectacle en Europe qui puisse réunir tant de talent divers que l'Opéra. (...) Ce spectacle serait sans doute le plus étonnant et le plus parfait de l'Europe, si toutes les parties qui le composent étaient soignées plus scrupuleusement ; et si le caprice, enfin, cessait de prévaloir sur le bon goût. Il faut espérer qu'il triomphera un jour de la mode et de la folie »¹¹¹.

¹⁰⁹ Jean-Georges Noverre, *op.cit.*, p.125.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.135.

¹¹¹ Jean-Georges Noverre, *op.cit.*, p.181.

Noverre dénonce le ridicule et le non-sens du costume sur la scène de son temps. En effet, les acteurs sont habillés de vêtements qui ne représentent même pas le caractère ou le rôle du personnage qu'ils représentent. Ce dernier explique que tout se joue dans l'apparence, dans l'apparat, dans le faste, que même un simple berger est habillé dans un vêtement de prince. Les costumes, tous coupés sur le même patron, ne diffèrent que par le nombre d'ornementations qui les recouvrent. « (...) plus un habit est garni de colifichets, de paillettes, de gaze et de réseau, et plus il a de mérite aux yeux de l'acteur et du spectateur sans goût »¹¹². Il explique également qu'il n'est pas rare de voir sur scène, des dizaines de soldats revenant d'une bataille sans nom, toujours vêtus de costumes qui les font presque passer pour des femmes tant ils semblent ne même pas s'être rendu sur le champ de bataille. Noverre appelle à la vraisemblance, à la vérité. « Et comment ne pas être choqué d'une action si fausse et si mal rendue ? »¹¹³. L'action est faussée, les gestes et les émotions sont entravées par ces costumes. Ces soldats qui reviennent de la guerre n'ont même pas leurs cheveux en bataille ni leurs vêtements déchirés. Pire encore, leur visage n'exprime aucune souffrance ni aucune horreur au fond de leurs yeux. Le spectacle est embelli, bien trop même et non seulement cela gâche l'effet réel attendu mais en plus, cela empêche les acteurs d'être performants dans leur rôle. Noverre condamne le manque de logique dans les décors. Ces derniers, alors qu'ils sont parfois censés représenter des paysages bien différents de ceux de la France, sont représentés par des édifices et des éléments de la nature française. Le manque de cohérence entre les événements, les costumes et les décors est ridicule aux yeux de Noverre et empêche le spectateur de se plonger dans la réalité de la pièce.

« (...) Il faut de la décence au théâtre, j'en conviens, mais il faut encore de la vérité et du naturel dans l'action, du nerf et de la vigueur dans les tableaux, un désordre bien entendu dans tout ce qui en exige. Je ne voudrais plus de ces tonnelets raides qui, dans certaines positions de la Danse, placent, pour ainsi dire, la hanche à l'épaule et qui en éclipsent tous les contours. Je bannirais tout arrangement symétrique dans les habits ; arrangement froid, qui n'a nulle grâce. J'aimerais mieux des draperies simples et légères, contrastées par les couleurs, et distribuées de façon à me laisser voir la taille du danseur. Je les voudrais légères, sans cependant que l'étoffe fût ménagée ; de beaux plis, de belles masses, voilà ce que je demande ; et l'extrémité de ces draperies voltigeant et prenant de nouvelles formes, à mesure que l'exécution deviendrait plus vive et plus animée, tout aurait l'air léger. Un élan, un pas vif, une fuite agiterait la draperie dans des sens différents : voilà ce qui nous rapprocherait de la peinture et par conséquent de la nature ; voilà ce qui prêterait de l'agrément aux attitudes et de l'élégance aux positions ; voilà ce que je donnerais aux

¹¹² Jean-Georges Noverre, *op.cit.*, p.136.

¹¹³ *Idem.*

danseurs cet air leste qu'il ne peut avoir sous le harnois gothique de l'Opéra. Je diminuerais de trois quarts les paniers ridicules de nos danseuses : ils s'opposent également à la liberté, à la vitesse et à l'action prompte et animée de la danse; ils privent encore la taille de son élégance et de ses justes proportions ; ils diminuent l'agrément des bras, ils enterrent, pour ainsi dire, les grâces, ils contraignent et gêne le Danseur à un tel point que le mouvement de son panier affecte et l'occupe quelquefois plus sérieusement que celui de ses bras et de ses jambes »¹¹⁴.

Noverre prend l'exemple de l'actrice Mlle Clairon qui s'est débarrassée de son panier et qui n'a pas pour autant perdu de son talent. Ou encore M. le Kain qui est sorti du tombeau de Ninus, les cheveux ébouriffés, les bras recouverts de sang et les yeux écarquillés : la scène fut si frappante que le public en resta pétrifié et acclama le jeune homme par des applaudissements chaleureux.

1.5.Quand le cauchemar de Noverre devient le rêve d'Isadora Duncan

A la fin de ses lettres sur le costume, Noverre regrette le point de non-retour auquel il est arrivé. En effet, ce dernier se rend compte que la danseuse est maintenant vêtue des vêtements des *Lacédémoniennes*¹¹⁵. Celles-ci dansent à présent presque nues, leur jupe est remplacée par un gaz léger et dévoilent les parties pudiques du corps à la moindre exécution de pirouettes. Les danseurs ont également pris le pli : la moitié de leurs cuisses sont couvertes par un petit jupon, et leurs bras et leurs jambes sont également couverts par des costumes qui imitent le nu. Noverre les compare même à des métiers qui lui semblent grossiers tant les corps sont à découvert.

« En comparant le costume actuel avec celui des Romains, nous toucherons aux deux extrêmes. Le résultat de mes observations vous prouvera que chaque siècle a eu ses ridicules et que les goûts les plus bizarres se sont introduits furtivement, à des époques mêmes, où les sciences, les talent et les arts avaient atteints le plus degrés de splendeur et de perfection »¹¹⁶.

2. La transparence du corps d'Isadora Duncan

Pour la danse comme pour la statuaire et la peinture, l'essor et le progrès ont été entravés par la routine, par le préjugé, par la paresse et l'impuissance à innover. Nous n'aimons tant Loïe Fuller, Isadora Duncan et Nijinski que parce qu'ils ont recouvré la liberté de l'instinct et

¹¹⁴ Noverre, *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, , Paris, Lieutier, Coll. Les classiques de la danse, 1952, p.136.

¹¹⁵ De Lacédémone (Sparte).

¹¹⁶ Noverre, *op.cit.*, p.153.

*retrouvé le sens d'une tradition fondée sur le respect de la nature. De là vient qu'ils ont pu exprimer tous les troubles de l'âme humaine*¹¹⁷.

Isadora pousse sa volonté et son souhait d'une société nouvelle au-delà de la danse. L'école de danse qu'elle fonde, elle compte certes y enseigner l'art de sa nouvelle pensée mais il s'agit surtout pour elle d'y enseigner un art de vie. Là où les hommes ont toujours pris la main sur les décisions des femmes, Isadora Duncan imagine une « danse de l'avenir » où les femmes sont les premières à réagir. Cette volonté de changer les mœurs va influencer radicalement son point de vue sur le vêtement de la danse. Ainsi donc, deux écoles de pensées, deux manières d'imaginer le siège du pathos de la danse, se dessinent à l'aube du XX^e siècle. Chez Loïe Fuller, cela passe par le pathos de l'accessoire ou le pathos de la périphérie. Chez Isadora Duncan, par contre, ce dernier se trouve dans le corps. Afin que celui-ci ne soit pas freiné ou gêné, il sera nu.

2.1.1. Le nu face à une société archaïque

Il s'agit pour la jeune danseuse ainsi que ses deux compatriotes, Loïe Fuller et Martha Graham, de changer radicalement les pensées de l'époque par la danse. Une nouvelle ère démarre et elle doit se faire grâce aux artistes comme elles. Face au puritanisme américain commence enfin à se dessiner une opposition de la part des femmes qui imposent un vent de liberté. Le mouvement féministe prend de l'ampleur et ces dernières ont des choses à dire et à revendiquer. Isadora Duncan va, par le biais de sa nouvelle danse, non seulement introduire la danse moderne au monde mais va surtout bousculer les pensées archaïques de la société de son temps. La libération de la pensée passe également par la libération du corps et c'est ainsi que la jeune danseuse va se tourner vers des tuniques légères, la rendant presque nue. Alors que Loïe Fuller cache son corps par de grands drapés blancs afin de porter le regard de l'homme sur un autre aspect de la femme que l'aspect sexuel, Isadora Duncan prend son combat à contre-courant et dévoile son intimité aux yeux de tous. « La libération du corps et de son expression est un enjeu commun au féminisme et à la danse moderne naissante »¹¹⁸.

Isadora Duncan commence sa carrière en donnant des cours de danse à seulement quatorze ans. Ses leçons ont du succès et très vite, cette dernière perçoit la pulsion comme un mouvement naturel. Virulente et engagée contre la tradition classique, Isadora Duncan, que l'on surnomme « l'Américaine aux pieds nus », se lance déjà dans une nouvelle vision de la danse. Pour elle,

¹¹⁷ Isadora Duncan, *La danse de l'avenir. Regards sur Isadora Duncan*, Bruxelles, Complexe, Coll. Territoires de la danse, 2003.

¹¹⁸ Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1998, p.82.

il ne s'agit plus de produire des pas codifiés, chorégraphiés, mais de faire surgir du corps du danseur une énergie naturelle, spontanée, un élan propulsé. La danse est un instinct pour elle, plus question de danser dans les opéras. Il faut sortir des institutions et des codes. Tout comme Loïe Fuller, la jeune danseuse est inspirée par les gestes du quotidien et par la nature. Comme elle le dit elle-même dans sa biographie *Ma vie* : « Ma première idée du mouvement de la danse m'est certainement venue du rythme des vagues. Ma vie et mon art sont nés de la mer »¹¹⁹. Ses tenues de soies légères, la rendant à moitié nue, choquent et offusquent. Mais l'idée d'Isadora n'est pas d'être vulgaire mais bien de sortir le corps de sa pudeur. De ramener le corps à l'essentiel, de le sortir de tous accessoires scénographiques ; de l'extirper du corset, des bas-collants et du tutu.

« Vous ne noyez pas plus loin que la tunique ou le maillot. Regardez : sous la tunique, sous le maillot dansent des muscles déformés ; regardez plus loin encore : sous les muscles, il y a des os déformés ; c'est un squelette déformé qui est en train de danser devant vous. Cette déformation sous un vêtement non adapté, causée par un mouvement incorrect, est le résultat de l'entraînement qu'exige le ballet »¹²⁰.

Isadora Duncan pousse loin sa réflexion au sujet de sa vision du costume de scène dans cet extrait (fig..11). En effet, pour elle, le ballet a littéralement abîmé le corps des danseurs. Les vêtements de représentation étant tellement peu adaptés au travail de ceux-ci, que leurs muscles et leurs os en ont été déformés. Le ballet est pour la jeune avant-garde à la fois néfaste au niveau de l'élaboration des mouvements mais également au niveau de l'habit. Par tous les aspects, Isadora Duncan prône une danse libre. Une enveloppe corporelle restreinte dans des vêtements serrants et encombrants finissent par écorcher le corps et ses capacités performatives.

2.2.Un corps au plus près de la nature

Seuls les mouvements d'un corps nu peuvent être parfaitement naturels. (...) Le nu est ce qu'il y a de plus noble dans l'art. Cette vérité est reconnue par tous et vérifiée par les peintres, les sculpteurs et les poètes. Seul, le danseur l'a oubliée, lui qui, de tous, est pourtant celui qui devrait le mieux s'en souvenir, puisque l'instrument de son art est le corps humain lui-même¹²¹.

Isadora Duncan insiste sur l'oubli des danseurs à prôner un art qui met leur corps en première ligne. Tous les artistes mettent en avant le naturalisme de leur création, les danseurs eux,

¹¹⁹ Claudie Servian, *Différentes conceptions de la danse américaine du début à la fin du XXe siècle*, Paris, Publibook, 2006, p.25.

¹²⁰ Isadora Duncan, *op.cit.*, p.54-55.

¹²¹ *Ibid.*, p.57.

oubliant que leur outil de travail est pourtant ce qu'il y a de plus naturel. Il est primordial pour eux de le laisser dans son état le plus pur, le plus primitif. Le nu rend au danseur sa valeur la plus juste. Duncan est charismatique et son travail heurte les pensées et les dogmes. La danseuse sort des sentiers battus, frappe les esprits, choque mais fascine à la fois. Son intérêt pour le naturel pousse Isadora Duncan à se débarrasser de tous vêtements superflus.

« L'importance d'Isadora Duncan dans le devenir de la danse moderne tient moins à l'apport d'une technique qu'à l'ouverture de pensée qu'est la sienne. La danse est pour elle une expression spirituelle qui puise ses sources dans l'âme humaine plus que dans des formes préétablies. Plutôt que de déterminer la forme de sa danse, Duncan se met donc à l'écoute de différentes sources : son corps, la musique – ses danses sur des pièces de Chopin sont particulièrement remarquables –, des paysages, des poèmes. Elle fonde ainsi les bases les plus essentielles de la modernité : la notion d'invention d'un langage gestuel, de l'adéquation du mouvement avec le projet artistique, et surtout, la libération des codes conventionnels qui emprisonnent le corps, non seulement dans les formes de danse existantes, mais aussi plus généralement dans la société. Ainsi, ses apparitions, pieds nus – c'était déjà une audace – mais aussi nue sous des voiles transparents, ne doivent pas être confondues avec un quelconque esprit de provocation. Ce sont les témoignages d'une liberté de pensée qui n'admettait pas de compromis, et qui avait, sans l'ombre d'un doute, une avance considérable sur son temps »¹²².

A cette époque surtout, rappelons que la moitié de la vie d'Isadora se déroule à la fin du XIX^e siècle, les Etats-Unis sont encore marqués par la religion et la rigidité victorienne qui prône un corps pudique. Et cela d'autant plus pour la femme, dont le corps a hérité du péché d'Eve et qui se doit donc de garder sa forme pure et secrète. Isadora a été élevée par sa mère, divorcée de son père et grandit dans les bras d'une femme libre qui montre la voie à ses enfants. La jeune fille proclame son athéisme et bafoue les mœurs de son temps. La fin du siècle est proche et Isadora rêve d'un monde émancipé et audacieux. Un monde où les femmes n'auraient plus à porter de corset, symbole d'une soumission féminine écrasante et à l'opposition de la sobriété du costume des hommes. Isadora le dira elle-même plus tard : « Je prêche la liberté d'esprit par la liberté du corps : par exemple, que les femmes abandonnent la prison des corsets pour la liberté fluide d'une tunique comme celle-ci [une tunique blanche de laine ou de coton, à la grecque] »¹²³.

¹²² Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1998, p.91.

¹²³ Isadora Duncan, *op.cit.*, p.14.

Le vêtement féminin contraint la marche, la course, la respiration profonde, les gestes larges et Isadora le conçoit très bien. Pour autant, alors que le port du pantalon est interdit aux femmes depuis le 7 novembre 1800, cette dernière ne se bat pas pour le rendre accessible à la gente féminine. En effet, Isadora ne voit pas en cette pièce vestimentaire une libération supplémentaire au corps de la femme puisque pour elle, « ce dernier ne doit pas s'éloigner des éléments naturels dont il a jailli »¹²⁴. Pour la jeune danseuse, le corps ne doit pas être entravé, il doit être comme une mer indomptable ou un souffle de vent libre. La danse doit, à ses yeux, être en fusion avec la nature. Les pantalons quant à eux, cachent les corps, les privent de ses rondeurs et de sa féminité et les enlèvent des regards. « Les pantalons font écran à la nudité indissociable, pour Isadora Duncan, de la nature et de la liberté »¹²⁵.

De cette volonté d'associer la nature à la nudité et donc à la danse, cette dernière tient surtout à se mettre en porte à faux avec la tradition classique. Celle-ci étant inventée par des hommes ; créée de toutes pièces et basée sur des mouvements non naturels, non propices au corps de la femme. Ce dernier doit être en harmonie avec la nature et les costumes, dont le mot même s'oppose à l'authenticité du corps. Isadora Duncan refuse de porter des vêtements de scène tout simplement parce que ces derniers déguisent, transforment le corps et le font parader. Paradoxalement, c'est lorsque les danseurs sont habillés qu'ils donnent envie de fantasmer sur eux. Pour Isadora Duncan, le nu rend le corps bien plus sincère et respectable que le vêtement. « C'est en dissimulant des parties de leur corps que beaucoup de danseurs se montrent vulgaires sur scène. Nus, ils seraient bien moins obscènes. Mais ils sont autorisés à s'exhiber parce qu'ils satisfont la secrète concupiscence puritaine »¹²⁶. L'argument d'Isadora montre bien ici la différence de pensée qu'elle détient face à Loïe Fuller. Comme expliqué précédemment d'ailleurs, cette dernière déçoit lorsqu'elle se débarrasse de ses voiles. Les spectateurs se font une image d'elle, un fantasme, qui disparaît subitement lorsqu'elle décide pourtant de se mettre à nu.

C'est d'autant plus fort de penser de cette façon de la part d'Isadora, lorsque l'on sait que les danseuses étoiles de l'opéra ont une image assez triste à imaginer. Devenues objet de désir, la plupart sont entretenues et les coulisses de l'opéra deviennent des espaces d'épîement. Les danseuses classiques sont porteuses de rumeurs, parfois de filles volages, et les opéras sont des lieux de plaisirs pour les hommes mondains. Il était donc évident qu'Isadora renforçait cette idée de la femme danseuse libertine. Mais pour elle, danser presque nue, recouverte de voiles à

¹²⁴ *Ibid.*, p.15.

¹²⁵ *Ibid.*, p.17.

¹²⁶ *Ibid.*, p.19.

l'image des bacchantes, telle une nymphe de Bacchus, prônait l'abandon du corps non pas comme invitation sexuelle mais bien comme rapprochement intime du corps à la nature. Grâce à cela et malgré les critiques, Isadora incarne le rêve d'une jeunesse qui se veut de plus en plus indépendante et libérée à la fin du siècle. Pour la plupart des étudiants, cette dernière devient le symbole d'une déesse de l'émancipation et d'un monde nouveau.

2.3.Echapper au vêtement gesticulatoire

Ainsi donc, comme le montre l'exemple remarquable d'Isadora Duncan, la danse moderne se refuse à la gesticulation incessante du vêtement ou du costume. Cette dernière dansait nue sous des voiles très légers, inspirés des tenues grecques antiques. Alors que nous avons vu jusqu'ici que la mode mène un chemin étroit avec la danse, on remarque ici, pour la première fois, que les deux pratiques prennent des directions différentes. Tout le paradoxe du costume en danse montre que plus le vêtement gesticule, plus les mouvements de la danse sont limités. Or, la danse moderne se veut libre. Libre des traditions imposées depuis plus de trois siècles, libre dans la pensée et dans le corps. La danse moderne se veut détachée de ces entraves qui l'empêchent de créer des pas naturels et humains. Il s'agit donc de libérer le corps du danseur des entraves de l'habit, afin de laisser toute la place à la matière de la chair. Pour la première fois donc, dans l'histoire conjointe de la danse et de la mode, les deux pratiques se séparent et les danseurs décident de laisser leur corps nu, naturel, et de se laisser guider par leur instinct.

Jusqu'à présent, la danse est vue comme un art gracieux, esthétique, qui doit être beau à voir. Le ballet classique a bien sûr joué dans cette vision de la danse, et né sous le règne de Louis XIV, où les apparences sont plus que primordiales, le danseur se doit d'être agréable à regarder. La danse est presque un prétexte à être regardé. Louis XIV lui-même se met en scène pour que ses sujets l'observent, le regardent et l'admirent. La danse est un moyen comme un autre pour attirer le regard et plaire. Le corps prend alors une place prépondérante. Le corps doit être attirant, subjectivement beau, le corps se doit d'être à la mode et de suivre la tendance ; ce dernier devient un objet sublimé et souligné par des mouvements chorégraphiés souples et majestueux. Arrive finalement la danse moderne qui vient écraser cela. Les pionnières du mouvement citées plus haut ne sont même pas des danseuses de formation. Ces femmes ont suivi leur instinct et leur corps n'était pas travaillé pour l'exercice de la danse. On dit de Loïe Fuller qu'elle n'était pas mince et peu agréable à regarder comme l'étaient les danseuses classiques et était critiquée pour son apparence. Pourtant, son œuvre est reconnue aujourd'hui comme étant une des plus grandes innovatrices de son temps en tant que danseuse. Est mise en question alors la place de l'esthétique du corps et de son importance dans la danse. Faut-il être

bien habillé et corporellement travaillé pour obtenir sa place dans le monde de la danse ? Loïe Fuller et Isadora Duncan placent cette question au milieu de la table et font table rase de la vision du corps dans la danse. La danse moderne permet au naturel de prendre le dessus sur l'artificiel ; sur cette gesticulation apparente.

« Depuis Isadora Duncan, on sait que le voile cache autant qu'il sublime le corps du danseur. La transparence joue les trouble-fêtes sans pareils gonflant une soie, une toile ou simplement en posant sur la silhouette un soupçon de lumière »¹²⁷.

3. La réponse d'Alexander McQueen

3.1. Le corset remis au goût du jour

Après le combat intempestif de Noverre et d'Isadora Duncan pour supprimer le corset ainsi que tous les éléments handicapants le corps et surtout le corps dansant, Alexander McQueen vient renverser le propos en remettant sur les podiums de défilés, ces accessoires si sauvagement balayés de la scène.

Originaire de Londres, Alexander McQueen s'inspire régulièrement de l'histoire de son pays, l'Angleterre, afin de créer des collections qui mêlent à la fois esprit romantique, influences gothiques, *tailoring* ¹²⁸, originalité et radicalité. Dès le début de ses compositions vestimentaires, le jeune créateur imagine des silhouettes où le corset s'impose comme une pièce maîtresse ambivalente. L'accessoire est perçu tantôt comme une entrave au corps de la femme, tantôt comme une protection de celui-ci, comme à la manière d'une armure sensuelle. Alors que le corset apparaît dans le vestiaire féminin au Moyen Âge pour affiner la taille, ce dernier se distingue par sa construction d'une grande complexité qui nécessite d'assembler de nombreuses pièces de tissu, rigidifiées par des baleines et resserrées par un système de laçage. Tandis que le corset opère depuis quelques saisons un grand retour auprès des jeunes créateurs, Sarah Burton, qui a repris les rênes de la direction artistique de la maison Alexander McQueen à la mort du créateur, n'a cessé de se le réapproprier et de le remettre au goût du jour dans ses défilés.

Vu comme un élément contraignant du vestiaire féminin, le corset ne semble pas, à première vue, s'accorder au corps de la danse. Et pourtant. Son histoire est riche : glorifiant la beauté des femmes tout autant que garantissant la « modestie » de ces dernières, il va connaître des heures de gloire en France au XVI^e siècle, sous l'influence de Catherine de

¹²⁷ Philippe Noisette, *Couturiers de la danse. De Chanel à Versace*, Paris, Silvana Editoriale, 2019, p.55.

¹²⁸ *Style business*

Médicis puis quelque temps plus tard en Angleterre durant l'ère victorienne. Avec le temps, il va perdre de sa superbe. Le mouvement de libération des femmes – et des corps – lui sera presque fatal. (...) A la fin du XXe siècle, le corset pourtant fera un retour en force dans les milieux fétichistes – entre autres. Quant à la mode, elle va le récupérer, le détourner, le réhabiliter. (...) Il en est ainsi d'Alexander McQueen, l'enfant terrible de la mode anglaise. Des nombreuses influences qui traversent son travail, on retiendra le gothique – en littérature ou en peinture : dans la collection N°13 (printemps-été 1999), McQueen présente ainsi un corset de cuir moulé porté par le mannequin Aimee Mullins avec un laçage à la diagonale comme autant de marques sur le corps. (...) Alexander McQueen aura été approché de nombreuses fois pour créer sur les danseurs. *Eonagata* réunit donc en 2009 Guillem et McQueen ainsi que le danseur et chorégraphe Russel Maliphant et le metteur en scène et comédien Robert Lepage. (...) Pas de corsets pour autant sur scène mais des...crinolines ! Une autre forme de cage pour le corps, diront les observateurs avisés, ce qui n'est pas – tout à fait – faux¹²⁹.

3.2. Une autre forme de cage vestimentaire : la crinoline

En 2009, Alexander McQueen collabore aux côtés de Russell Maliphant, Sylvie Guillem et Robert Lepage pour la pièce *Eonagata*¹³⁰. Un an avant sa disparition, le créateur britannique imagine les costumes d'un spectacle à la frontière entre le théâtre, la danse et les arts martiaux : la pièce revisite le mythe du chevalier Eon, un diplomate et espion transgenre au service du roi Louis XV qui se fond entre sa féminité et sa masculinité. Pour *Eonagata*, l'unique pièce de théâtre qui a rendu le créateur, costumier, McQueen imagine des kimonos transparents dont la structure rigide en crinoline est recouverte d'organza (fig.12). Pendant une heure et trente minutes, les costumes transforment les trois interprètes en samouraïs japonais. Lorsque Philippe Noisette tente de retrouver les costumes de la pièce afin de les ouvrir au public lors de son exposition *Les couturiers de la danse*, ce dernier découvre avec tristesse que tous les costumes ont disparus. Seul celui de la danseuse Sylvie Guillem a survécu mais est bien trop fragile pour être exposé.

Alors, les corps androgynes des interprètes se dédoublent, grâce à d'ingénieux jeux de miroir et s'évanouissent derrière les panneaux amovibles de Lepage le prestidigitateur. Le chevalier d'Éon, interprété tour à tour ou tout à la fois par Lepage, Guillem et Maliphant, être trouble et interlope, préfère nettement l'ombre à la lumière. Il se manifeste donc aux

¹²⁹ Philippe Noisette, *Couturiers de la danse. De Chanel à Versace*, Paris, Silvana Editoriale, 2019, p.115.

¹³⁰ Chloé SARRAMEA, « Le jour où les costumes d'Alexander McQueen ont disparu », 2019, page consultée le 30 avril 2021, <https://www.numero.com/fr/mode/eonagata-spectacle-mcqueen-costumes-kimonos-robert-lepage-sylvie-guillem-russell-maliphant>

abords des éclairages en demi-teintes de Michael Halls et se cache dans les replis des extravagants costumes d'Alexander McQueen. La magie opère¹³¹.

En réalité, une première version de *Onnagata* est présentée par le chorégraphe britannique Lindsay Kemp (1938-2018) en 1991. Il est intéressant de noter que dans cette pièce, le danseur reprend exactement la même technique que Loïe Fuller avec ses voiles (fig.13) : des bâtons glissés à l'intérieur du tissu et tenus dans les mains afin de tendre la matière le plus possible, de l'agrandir et la tendre dans le but de rendre les mouvements plus amples et plus performants.

3.3.Un rappel de la galerie des Glaces

Pour sa collection printemps-été 2001 intitulée *Voss* (fig.14 et 15), Alexander McQueen s'inspire d'une photo de l'Américain Joel-Peter Witkin, *Sanitarium*, pour un défilé qui demeure encore aujourd'hui comme l'un des plus marquants et dérangement de l'histoire de la mode. Ce qui est intéressant avec ce défilé, c'est que le créateur britannique fait défiler ses mannequins entourés de miroirs. Derrière ces miroirs, le public assiste aux déambulations des créations mais ne sont pas visibles pour les modèles. Ces derniers effectuent leur démarche et se collent de temps à autres aux miroirs tout en ne voyant pas les spectateurs qui les regardent.

Une énorme boîte en verre clinique formait la pièce maîtresse, construite pour ressembler à une cellule rembourrée dans un hôpital psychiatrique avec des sols carrelés blancs et des murs formés de miroirs de surveillance. Dès le départ, l'ambiance était tendue; le public a dû endurer une heure d'attente, regardant ses propres réflexions tout en écoutant le pouls déconcertant d'un battement de cœur. Finalement, les niveaux de lumière dans la boîte en verre ont augmenté pour révéler des modèles piégés dans le cube, qui étaient incapables de voir le public.

Les représentations de la folie et de l'incarcération ont été les principales inspirations de la présentation de la collection. Alors que l'hôpital psychiatrique était le plus facilement identifiable, le film de Frank Darabont, *The Green Mile* (1999), qui racontait les histoires de détenus condamnés à mort, offrait une autre notion de l'emprisonnement. (...) La finale était la plus transgressive de tous les défilés de McQueen: une reconstitution du *Sanitarium* de Joel-Peter Witkin (1983). Alors que les modèles se dispersaient et que la bande-son d'un battement de cœur battant cédait la place à une ligne plate monotone, la boîte en verre se brisa pour révéler la silhouette voluptueuse et nue de l'écrivain fétiche Michelle Olley, allongée sur une chaise longue à cornes dans la pose gracieuse d'un Botticelli La peinture,

¹³¹ Stéphanie BRODY, « Eonnagata : force déroutée et ambiguïté », 2009, page consultée le 30 avril 2021, <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/danse/200906/03/01-862774-eonnagata-force-deroute-et-ambiguite.php>

sa tête masquée s'inclina et attachée à un tube respiratoire. Des papillons de nuit flottaient autour d'elle avant que les lumières ne s'éteignent et quittent le public pour réfléchir à la signification de la beauté¹³².

Ce défilé peut être mis en lien avec le chapitre dédié aux apparences sous le règne de Louis XIV et plus particulièrement avec celui qui traite de la salle de Glaces. Les mannequins sont dans la présentation de cette collection complètement renfermés dans leur image propre. Non seulement leur jeu les amène à s'auto-contempler dans les miroirs immenses de cet hôpital psychiatrique mais en plus, ceux-ci n'ont même pas le recul de voir ce que les spectateurs pensent d'eux. A l'image des courtisans de Versailles, les mannequins sont emprisonnés dans leur propre image et leur propre vision de la beauté. Comme l'explique l'extrait ci-dessus, les miroirs forment une espèce de surveillance, comme un garde face auquel il faudrait toujours être soumis. Le reflet de soi-même devient finalement celui que l'on craint le plus.

Avec cette performance, Alexander McQueen met en exergue la folie à laquelle peut être amené un homme ou une femme à force d'être confronté à son reflet. Ce défilé fait presque penser à une poupée ou une *Barbie* qui serait coincée dans sa boîte de verre ; obligée de rester fidèle à l'image qu'on lui attribue. Le créateur anglais compare même l'extrême de cette situation à la mort. Le battement de cœur que la bande-son diffuse finit par être plat et les miroirs explosent. La suite de ce mémoire revient sur la place de la mort dans la mode.

¹³² Le musée de la beauté sauvage, « Encyclopédie des collections: Voss », 2000, page consultée le 30 avril 2021, <https://www.vam.ac.uk/museumofsavagebeauty/rel/encyclopedia-of-collections-voss/>

Chapitre 5 : Corps dansant ou vêtement fantomatique ?

Le concept de l'enveloppe et du macabre

1. Le vêtement du danseur, une seconde enveloppe ?

En travaillant sur le cas de Loïe Fuller, la question de savoir si le corps du danseur était primordial dans une représentation s'est posée. Mais le fait était que, malgré que ce soit surtout son costume de scène qui impressionne le public de son époque, il n'empêchait pas que le corps de la danseuse était bel et bien présent sur scène. Bien qu'il ne soit presque pas visible, ce dernier restait le moteur principal des efforts physiques qui permettait à ses gigantesques draps de voler.

Dans un entretien entre Béatrice Massin¹³³ and Marina Nordera¹³⁴, *La « belle dance » des genres : des notations anciennes à la création contemporaine*, les deux spécialistes en danse baroque échangent sur la difficulté de danser avec des vêtements aussi encombrants, plus particulièrement dans le cas de la femme. Béatrice Massin prend l'exemple de la traîne :

« La traîne a une grande mobilité qui surprend un interprète d'aujourd'hui. Nous avons mis du temps à l'assumer à l'intérieur de Ris et Danceries¹³⁵. Les traînes de « Bal à la cour » étaient tellement encombrantes que tout était prévu pour les attacher. J'ai commencé par hasard à utiliser ma traîne défaite, dans « Bal à la cour », car elle ne tenait pas bien ; elle s'est défaite à plusieurs reprises dans la même danse. Je me suis aperçue que je pouvais danser avec la traîne autour de moi. À certains moments je pouvais la lâcher et à d'autres je devais la tenir d'un côté ou de l'autre, donc ça devenait un travail chorégraphique avec un accessoire vivant. Le duo de bal se transformait presque en trio, deux danseurs et une traîne. (...) Il faudrait prolonger l'expérience avec des traînes encore plus lourdes que celles dont nous disposons aujourd'hui... le poids du tissu est probablement un allié. C'est par le centre du corps qu'il faut prendre les courbes et toutes les spirales, sinon la traîne ne

¹³³ Béatrice Masin est l'une des plus grandes spécialistes de la danse baroque. Son écriture chorégraphique confronte le style baroque à la danse d'aujourd'hui.

¹³⁴ Interprète et pédagogue en danse ancienne, Marina Nordera est professeure, responsable pédagogique de la section danse à l'Université de Nice.

¹³⁵ Compagnie de danse baroque fondée en 1980 par Francine Lancelot.

t'accompagne pas et tu te prends les pieds dedans. Si tu tournes avec un corps dissocié la traîne ne suit pas, elle t'entrave »¹³⁶.

Face à cela, Marine Nordera se demande alors s'il en ressort de cet exemple, l'idée d'un corps « volume » et non pas ou plus, un « corps enveloppe » ; un corps complètement conscient de son volume et de son poids. Béatrice Massin rétorque :

« De son poids, augmenté par celui du costume et de son volume, augmenté par le costume. (...) Je continue à penser que le poids d'un costume n'est pas un handicap, cela peut même être une aide. (...) Lors de la création de « Songes », je voulais travailler sur deux corporalités très différentes. Je parlais toujours de « corps dénudés », idée qui a été traduite par la créatrice de costumes Dominique Fabrège en imaginant des maillots pour les danseurs. En contraste, je parlais de grandes robes à traîne et l'on a fait avec Dominique ces manteaux somptueux en safran, qui sont énormes. J'ai refusé que les traînes soient raccourcies même lorsque les danseurs disaient que ce n'était pas possible de danser avec une telle longueur. Mais ces manteaux ont été très difficiles à gérer. Le problème n'était pas la longueur des traînes mais la consistance du tissu, léger et totalement élastique. Dominique avait choisi un tissu qui moule complètement le corps. Pour elle, dans son idée de volume du corps, de géographie du corps, c'était génial, mais il n'y avait pas de jupon en dessous, donc le tissu totalement élastique collait aux jambes. C'est là que résidait la difficulté. Lorsqu'il y a l'espace de la robe, la traîne est tenue par un premier volume. Elle n'est pas en contact direct avec les jambes. Alors le poids des nombreuses épaisseurs devient mobile »¹³⁷.

Aujourd'hui, le danseur doit faire un travail conséquent pour se réapproprier les volumes qui lui manquent dans son éducation corporelle, dans ses techniques du corps. Il est intéressant de comparer ce travail à celui de l'installation de Christian Rizzo, où la question du corps du danseur revient au cœur de la discussion. Où le vêtement est tel, qu'il finit par prendre la place de performeur. Au travers de cet exemple, le travail de Loïe Fuller est à son paroxysme : le corps du danseur n'est plus présent sur scène et pourtant, le vêtement danse.

1.1.La performance de Christian Rizzo

¹³⁶ Open Editions Journals, entretien entre Béatrice MASSIN and Marina NORDERA, « La belle danse des genres : des notations anciennes à la création contemporaine. Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse », 2015, page consultée le 27 avril 2021, <https://journals.openedition.org/danse/890>

¹³⁷ Open Editions Journals, entretien entre Béatrice MASSIN and Marina NORDERA, « La belle danse des genres : des notations anciennes à la création contemporaine. Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse », 2015, page consultée le 27 avril 2021, <https://journals.openedition.org/danse/890>

En effet, *100% polyester, objet dansant n°(à définir)* (1999)¹³⁸, est une installation de quinze minutes où les spectateurs sont confrontés à un phénomène assez particulier qui remet la place du corps du danseur en question. Sur scène, différents ventilateurs sont disposés stratégiquement afin de pouvoir émettre un courant d'air sur deux tuniques blanches suspendues au-dessus de la scène. Les ventilateurs viennent pousser et agiter les tuniques en donnant l'impression qu'un couple est en train de danser. L'illusion est parfaite. La vision du spectateur est brouillée, l'impression de corps vivant est palpable. Pourtant, aucun danseur n'est placé sur scène, ni dans les tuniques. C'est uniquement le jeu créé entre le vent des machines et le tissu des tuniques qui donnent cette presque réelle impression de corps vivants. De plus, une lumière blanche éclaire de face les vêtements, ce qui laisse une ombre de ceux-ci sur le tissu noir dans le fond de la scène, accentuant cet effet de personnages fantomatiques (fig.16). L'opération de Christian Rizzo est complexe car ce dernier ne souhaite pas donner l'illusion ni la sensation pure d'un corps dansant mais veut montrer que des vêtements qui pendent de cette façon dans le vide ont le même titre que des corps dansants. Le metteur en scène, qui possède une formation de couturier, propose un discours sur la mode. Ce dernier est en train de considérer que le mouvement de la mode, sa frénésie, son caractère cyclique et sa frivolité, est dans un système de danse. Il réalise là quelque chose de gratuit dans le mouvement qui tient de l'éphémérité de la mode. Le titre de l'installation d'ailleurs, *100% polyester*, insiste sur cela : la métaphore du tissu synthétique est une allusion directe à la mode « industrielle ».

Le metteur en scène dit à propos de sa performance :

« L'origine du projet *Objet dansant à définir n°...* vient de l'envie de pouvoir présenter une danse où le corps-matière est absent. Je voulais rendre visible une idée "dansante" qu'un temps de contemplation/hypnose amènerait à un cheminement imaginaire et/ou à une réflexion sur l'absence... La volonté aussi de réunir mes activités principales (mouvement, costume, son) en un seul et même projet. L'image du vent dans les rideaux à l'heure de la sieste, l'idée des fantômes de chacun, le livre de Paul Virilio *Esthétique de la disparition*, (peut-être certains mobiles de mon enfance), m'ont accompagné et m'accompagnent encore aujourd'hui sur cette pièce. *Objet dansant à définir n°...* est un projet qui tient sur la fragilité et la simplicité de la proposition. Il me paraît donc important de recontextualiser « objet »

¹³⁸ Rosita BOISSEAU, Le Monde, « 100% polyester, objet dansant n°(à définir) », 21 juin 1999, page consultée le 10 février 2021, <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/100-polyester-objet-dansant-ndega-definir>

à chaque représentation. ainsi, l'accrochage / le temps / le déroulement / la matière sont modifiés en fonction du lieu architectural »^{139 140}.

Le cas de Christian est intéressant car certes, c'est un chorégraphe, mais ce dernier a également étudié la mode. Déjà dans le parcours de cet artiste, la conjonction entre les deux pratiques est intime. Comment un chorégraphe travaille-t-il sans danseur ? Par son travail et cette expérience scénique, le spectateur réalise qu'il est tout à fait possible de regarder un spectacle de danse, sans qu'il n'y ait de danseur. La question de l'enveloppe est alors fondamentale.

1.2. Le corps fantomatique

En effet, le tissu vient remplacer le corps. Inévitablement, des tuniques blanches suspendues dans les airs, sans corps vivant à l'intérieur, cela fait référence à la figure du fantôme. Le corps humain devient fantasmagorique ; il nous parle sans pour autant être présent. Le vêtement danse et nous raconte quelque chose, sans être physiquement-là. Il semble être visible à l'œil nu mais lorsque le spectateur regarde de plus près, il s'aperçoit que l'enveloppe du vêtement est vide. La matière corporelle devient inutile pour créer du mouvement. Le vêtement remplace le corps, devenu un volume vide. Le vêtement est un corps fantasmé.

François Lecercle et Françoise Lavocat expriment une théorie intéressante à ce propos dans leur ouvrage *Dramaturgie de l'ombre. Les fantômes du ballet de cour* en prenant un passage du *Ballet des Argonautes* :

(...) métamorphose, folie, dévirilisation, androgynie (...) les fantômes incarnent, au sens propre, la musique qui rend fou (...). L'auteur anonyme de la relation explique que les « démons aériens » sont à la fois la musique discordante des violons, les esprits infernaux, et les pages qui font leur entrée sur la scène, ce qui suggère que les fantômes représentent en fait la correspondance entre la musique, la psyché et les danseurs (...) Cette hésitation entre l'animé et l'inanimé, le mort et le vivant, caractérise à la fois le fantôme et la danse, selon une tradition initiée par des théoriciens italiens du XVe siècle. Ceux-ci comparent en effet le passage de l'immobilité au mouvement, chez le danseur, à un passage de la mort à la vie, à une résurrection. (...) L'idée d'incarnation, dans le ballet de cour, passe de façon privilégiée par le costume. Dans cette perspective, on peut peut-être suggérer une nouvelle interprétation du voile, blanc ou noir, qui est un des attributs, non systématique, mais récurrent, du fantôme de ballet. (...) Le voile pourrait aussi être interprété comme

¹³⁹ Rosita BOISSEAU, Le Monde, « 100% polyester, objet dansant n°(à définir) », 21 juin 1999, page consultée le 10 février 2021, <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/100-polyester-objet-dansant-ndega-definir>

¹⁴⁰ Institut Chorégraphique International, « 100% polyester, objet dansant n° (à définir), 2012, page consultée le 10 février 2021, <https://ici-ccn.com/pages/creations-et-tournees/art-visuels-1/100-polyester>

l'enveloppe corporelle. Son abandon s'apparenterait alors à une désincarnation provisoire, coïncidant avec le temps de la danse (...) Le voile pourrait être la métaphore de l'enveloppe corporelle que la danse prétend transcender. Il évoque aussi le rideau du théâtre qui se lève avant la représentation, dévoilant le paradoxe d'un corps incorporel, qui est le nœud de la rencontre entre la danse et le spectral¹⁴¹.

La danse vient réanimer le corps du danseur, le faisant passer d'un état neutre à un état de mouvement. Le vêtement, en l'occurrence ici le voile, devient alors une sorte de seconde peau donnant au danseur ou à la danseuse cet aspect spectral, presque d'une résurrection. Le danseur ou la danseuse revient à la vie en effectuant ses pas de danse. A cela, s'ajoute son voile qui lui donne cet aspect de revenant, de spectre, d'un corps vide mais mouvant. Tout comme dans la représentation de Christian Rizzo, le vêtement prend la place de la peau du danseur et vient animer l'espace au travers d'un tissu complètement dénudé. Le danseur devient un fantôme, animé seulement par l'agitation de son voile.

Finalement, le voile n'est pas un objet qui se limite seulement au ballet. On retrouve l'apothéose des voiles dans l'histoire avec le ballet magique de la *Sylphide* par exemple ou encore dans le tutu romantique comme expliqué précédemment. La danse possède une place privilégiée entre le funèbre et le fantasque grâce à l'idée du voile. D'ailleurs, dans la culture française aristocratique, et ce durant des siècles, la place de la chemise de nuit, considérée comme un sous-vêtement, possède une valeur sémiotique. En effet, les courtisans de l'époque considéraient celle-ci comme une sorte de diaphragme entre la peau et le second vêtement extérieur. Les aristocrates possédaient énormément de chemises intimes car ces dernières, qui étaient composées de broderie, de dentelle ou encore de voile, permettaient de mieux diffuser le parfum à l'époque qui était amplement utilisé du fait que les gens se lavaient très peu. La chemise est donc considérée comme une deuxième peau qui permet de diffuser l'odeur artificielle du corps.

1.3.La mort, une industrie pour la mode

Pendant longtemps et plus particulièrement durant la période victorienne en Angleterre, la période du deuil devient un marché important dans l'industrie de la mode. Les périodes dédiées au chagrin suite à un décès sont plus ou moins longues en fonction du lien de parenté avec le défunt et les vêtements deviennent alors un facteur important dans la représentation de la mort. Le cas le plus marquant est celui des veuves (le deuil devait durer au moins deux ans), qui se

¹⁴¹ François Lecercle et Françoise Lavocat, *Dramaturgie de l'ombre. Les fantômes du ballet de cour*, Paris, Presses universitaires de Rennes, 2005, p.177-200.

doivent de renouveler complètement leur garde-robe afin de ne garder que des tenues de couleur noire ; couleur obtenue par une teinture la plus chère à l'époque. Suite à cette période, l'industrie de la mode se réglemente et devient synonyme de bourgeoisie. Le noir devient alors synonyme de luxe et d'extravagance contrairement aux idées sobres reçues face à la tristesse et au respect de la mort.

(...) L'industrie de la mode s'est codifiée et développée face à la mort. En 2014, l'exposition *La mort vous va si bien, un siècle de vêtements de deuil*¹⁴² au MET Museum de New York explore l'important phénomène des robes portées par les proches du défunt après sa disparition. Un style très réglementé qui a permis au noir d'émerger comme « la » couleur glamour, chouchou des modeux de tous bords et synonyme de chic. *Le noir indiquait que le porteur renonçait à la vanité des modes changeantes*, explique Jessica Regan à la BBC¹⁴³.

L'industrie de la mode grâce à la mort devient florissante voire même créative. Très vite, après avoir porté des tenues totalement noires pendant la première année de deuil, il est autorisé de passer à des tenues de « demi-deuil », où les couleurs grises et violettes sont admises. S'accompagnent à ces couleurs moins sombres, des bijoux spéciaux et des tenues brodées qui font même de la concurrence aux tenues de mariage.

Bien que moins codifiée, l'industrie de la mode est restée fidèle à une certaine mise en scène du chagrin: quand un fashionista disparaît, le cortège funéraire devient une passerelle. Lors de la messe pour Gianni Versace, en 1997 à Milan, le prêtre a dû rappeler aux présents qu'ils étaient tous réunis « Non pas pour un spectacle, mais pour un acte de foi ». En 2010, à Londres, ce sont les funérailles d'Alexander McQueen qui font crier au scandale. Dans l'église londonienne de St Paul de Knightsbridge, une armée de femmes en total look McQueen défile pour un dernier salut: Kate Moss enveloppée dans une cape de fourrure, l'héritière Daphne Guinness perchée sur d'extravagantes chaussures à plateforme, et Naomi, toute en plumes et bottes à talon doré¹⁴⁴.

1.4. La mode et la mort au travers du dialogue de Giacomo Leopardi

¹⁴² L'Institut du Costume du Metropolitan museum de New York a emprunté à un film hollywoodien le titre de sa nouvelle exposition, consacrée aux vêtements de deuil.

¹⁴³ Benedetta BLANCATO et STYLIST, « La mode et la mort », 3 février 2018, page consultée le 27 avril 2021, <http://www.slate.fr/story/157093/mode-enterrement-mort>

¹⁴⁴ Benedetta BLANCATO et STYLIST, « La mode et la mort », 3 février 2018, page consultée le 27 avril 2021, <http://www.slate.fr/story/157093/mode-enterrement-mort>

Dans son œuvre *Dialogue de la Mode et de la Mort*¹⁴⁵ (cfr. Annexes textuelles [1]) en 1824¹⁴⁶, Giacomo Leopardi fait discuter ces deux dernières entre elles. Leopardi, dans ce dialogue philosophique, regarde avec suspicion l'époque moderne dans laquelle il vit et ce qui est le début d'une société de consommation et de production industrielle. L'auteur pose le principe de l'immortalité de la mode qui n'est pas soumise à l'écoulement du temps. La mode se présente à la mort comme étant sa sœur : les deux représentent bien le concept de l'éphémère. La mode change les regards, la façon de s'habiller et crée de nouvelles modalités pour atteindre des plaisirs nouveaux. La mort efface les hommes dans leur totalité.

1.5. La course au changement

Le texte entier de Leopardi veut montrer la chute ou mieux l'absence de la Mort. La Mort, comme force externe, est tombée. Avec la Mode, celle-ci entre dans la vie. Antonio Rafele¹⁴⁷ dit à ce propos :

La Mode génère une modalité de vie qui prévoit la chute de deux grandes images prémétropolitaines, celles de finalité et de valeur. La Mode affaiblit l'opposition vitale vie/mort. Leopardi écrit en effet : « La Mode [...] j'ai institué dans la société de telles règles et de telles mœurs, que la vie même, tant à l'égard du corps qu'à celui de l'âme, est plus morte que vive ; si bien qu'en vérité l'on peut dire qu'il est le siècle de la mort. Et tandis que, par le passé, tes domaines se limitaient à des fosses et des cavernes semées d'ossements et de cendres obscures dont il ne naît aucun fruit ; tu possèdes maintenant des terrains au soleil¹⁴⁸.

La mode vient tromper l'ennui et renouvelle sans cesse la société dans laquelle elle se trouve. La mode se doit toujours de combattre la routine et d'instaurer un effet de changement.

Avec la Mode, la vie devient synonyme de nouveauté, la mort devient synonyme d'ennui ou de dissipation à qui on associe le charme pour les ruines (le *sex appeal* de l'anorganique). Benjamin décrit la complémentarité ou la tension productive qui s'instaure entre la vie et la mort, entre nouveauté et ennui. L'ennui est, en effet, l'image complémentaire de la Mode, son envers possible. L'ennui est le moment où une forme est

¹⁴⁵ Giacomo LEOPARDI, « Dialogue de la Mode et de la Mort », s.d, page consultée le 21 novembre 2020, <https://www.leopardi.fr/prose/dialogue-de-la-mode-et-de-la-mort.html>

¹⁴⁶ Antonio Rafele, *La Mode et la Mort. Réflexions sur W. Benjamin*, dans Sociétés 2007/3 (n° 97), p.53-65

¹⁴⁷ Docteur en sociologie à l'université de Paris Descartes Sorbonne.

¹⁴⁸ Giacomo Leopardi, *Petites œuvres morales*, Paris, Allia, 1992, p. 26.

saturée, l'espace où le mécanisme du désir s'arrête. Mais c'est en même temps le moment de l'attente d'une nouvelle innovation à vivre et consumer¹⁴⁹.

Un exemple qui démontre bien la concurrence entre la mort et la mode est le défilé de Hussein Chalayan, qui a été présenté en 1993 sur le podium du Central Saint Martins à Londres. Sa collection *The Tangent Flows* (fig.17) présentait véritablement des vêtements en état de décomposition que le créateur venait tout juste de déterrer de son jardin. Les vêtements pourris montraient des taches de terre dans une teinte rouge rouille. Le textile qu'avait utilisé Chalayan était de la soie que ce dernier avait enterrée avec des garnitures de fer et exhumée six semaines plus tard. Avec ce défilé morbide, Hussein Chalayan a essayé de montrer au public à quelle vitesse la mode meurt et à quel point il est facile de la recycler. Le créateur prouve à quel point le processus de décomposition et de recyclage peut être également esthétique. Son audace fonctionne car la boutique de luxe *Browns* achète l'intégralité des pièces et confie au créateur une vitrine. Ces genres de propositions sont des exceptions car l'industrie de la mode, où la durée de vie des tendances est tant éphémère, qu'elle n'aime paradoxalement pas qu'on lui rappelle la caducité des choses humaines.

On peut citer également le cas d'Alexander McQueen qui voue une fascination aux tendances macabres ou la tenue gothique de la journaliste Diane Pernet (la « veuve sicilienne »), les collections *Funérailles* de Vogue après la mort d'Yves Saint-Laurent en 2008, et les mannequins-cadavres de Gareth Pugh. En dehors de cela, les rappels à la mort restent assez rares dans le monde de la mode.

1.6.Quand la mode devient mortelle

Un exemple intéressant et qui illustre bien les propos ci-dessus est le résultat d'un shooting photographique réalisé en 1995 par Richard Avedon¹⁵⁰ et publié dans le *The New Yorker*¹⁵¹. En effet, au travers de ces clichés *Skeleton Models* (fig.18), était mise en scène la mannequin Nadja Auermann, vêtue de vêtements chics et somptueux, positionnée dans divers scénarios : cette dernière est en train de balayer, en train de poser devant un appareil ou encore en train d'embrasser son partenaire. Mais ce qui est étonnant dans ces clichés, c'est que son partenaire

¹⁴⁹ Antonio Rafele, *La Mode et la Mort. Réflexions sur W. Benjamin*, dans Sociétés 2007/3 (n° 97), p.53-65.

¹⁵⁰ Photographe de mode.

¹⁵¹ Magazine américain qui publie des reportages, de la critique, des essais, des bandes dessinées, de la poésie et des fictions.

n'est autre qu'un squelette. Lui aussi est habillé. Au contraire de Nadja, ses différents costumes pendent maladroitement sur sa cage thoracique et un chapeau est posé sur son crâne avec une élégance désinvolte. Sur une des photographies, le squelette est positionné à genoux, aux pieds de la jeune mannequin, comme incliné devant elle. Un autre cliché est également intéressant : le squelette est positionné face à la *top model* et celle-ci se regarde dans un miroir mais brisé, ce qui donne comme image qu'elle se voit à la fois dans le reflet du miroir et à la fois au travers du squelette. Cette série est à la fois dérangeante et profondément intéressante : la vie et la mort s'y côtoient littéralement dans un mélange de chair, d'os et de tissus.

Il s'agit-là d'une analyse photographique de la fascinante relation entre la mode et la mort. Les vêtements restent collés à la peau tout au long des hommes, et continuent d'exister bien longtemps après que leur cadavre soit décomposé. Bien que ce shooting photographique puisse paraître anodin ou fantasque, les dangers mortels liés au port de certains vêtements ont longtemps été le cas durant les siècles précédents. Au fil des années, les vêtements ont provoqué des décès avec une régularité surprenante. Comme le souligne Alison Matthews David, historienne de l'art, dans *Fashion Victims: The Dangers of Dress Past and Present*¹⁵², « les vêtements, censés protéger notre chair fragile du danger, échouent souvent de manière spectaculaire à cette tâche importante »¹⁵³.

Si les mots « vêtements dangereux » ou « vêtement mortels » nous font aussitôt penser aux corsages, aux colliers des femmes girafes, aux talons trop hauts ou aux pieds bandés (puissants symboles de la restriction féminine et des dommages physiques infligés par la quête de la beauté), leur histoire est en réalité longue et variée. Le livre de Matthews David décrit un nombre important de décès liés au port de vêtements, allant des longs châles qui étranglent la personne qui les porte (un sort subi par beaucoup, dont la danseuse Isadora Duncan) aux talons hauts qui provoquent des accidents de voiture, en passant par les jupes fourreau qui offrent une mobilité réduite et entraînent des conséquences pouvant aller du préjudiciable (tibias meurtris) au fatal (noyade), ou encore aux robes trop longues provoquant des accidents comme des incendies.

En 1958, un reportage du New York Times évoquait « la moyenne de trois décès par semaine dus à une crinoline, ce qui devrait effrayer même les membres plus irréfléchis du beau sexe ; et les rendre, tout au moins, attentives à leurs déplacements et à leur

¹⁵² Alison Matthews David, *Fashion Victims. The Dangers of Dress Past and Present*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2015, p.9.

¹⁵³ Rosalind JANA, *Une brève histoire du lien entre la mode et la mort*, 2017, page consultée le 21 décembre 2020, <https://www.vice.com/fr/article/paywxy/une-breve-histoire-lien-entre-la-mode-et-la-mort>

comportement. Espérons que ça les dissuade d'adopter une mode si périlleuse. » La mode de la crinoline était une menace bien réelle – et a, entre autres, coûté la vie aux deux demi-sœurs d'Oscar Wilde, Emily et Mary. Reste que les victimes étaient toujours tenues pour responsables de leur sort. Leur frivolité, disait-on, leur avait coûté la vie¹⁵⁴.

2. Les Sœurs réunies dans les défilés dansants d'aujourd'hui

Aujourd'hui, les vêtements portés par la société occidentale sont devenus plus simples et sont fortement éloignés des contraintes de l'époque. Il semblerait presque impossible que l'on revienne un jour à porter des chapeaux encombrants et des robes semblables à celles de l'époque baroque. Pourtant, comme nous l'avons vu dans les défilés de Jean-Paul Gaultier par exemple, les créateurs jouent de ces contraintes à l'heure actuelle et plus le costume est embêtant, plus le travail avec les chorégraphes est intéressant. C'est le cas par exemple de la collaboration entre Riccardo Tisci, directeur artistique de la maison Givenchy, de l'artiste Marina Abramović et des chorégraphes Sidi Larbi Cherkaoui et Damien Jalet dans une mise en scène du *Boléro* (fig.19) en 2013. La mort, la danse et la mode semblent s'accorder parfaitement sur la musique de Maurice Ravel.

Il puise dans son inspiration du moment un romantisme sombre et sensuel à la fois. « Une vision romantique de la mort », lâche-t-il. Des manteaux capes de cady de soie avec doublure de pongé en soie noire, des robes toutes en transparence en tulle et des néo-académiques seconde peau dans un tulle stretch presque ton sur ton avec la...peau. Des masques de dentelle soulignent encore les visages des danseurs du ballet de l'Opéra de Paris. Il y a chez Tisci la tentation d'un corps au-delà du genre, d'un mouvement pris dans la matière. Surtout, il surligne les membres par une broderie du squelette. L'effet est troublant comme si les fantômes des solistes accompagnaient la pièce sur la musique de Maurice Ravel. Les chorégraphes optent pour une gestuelle répétitive faite de tour, de transe, de laisser-aller. La scénographie, un miroir géant et des fumigènes, n'est pas sans rappeler les contours du ballet romantique peuplé d'âmes mortes – et dansantes, comme dans *Giselle*¹⁵⁵.

2.1.Liens avec la danse macabre :

On a l'habitude d'appeler « macabres » les représentations réalistes du corps humain pendant qu'il se décompose. Le

¹⁵⁴ Rosalind JANA, *Une brève histoire du lien entre la mode et la mort*, 2017, page consultée le 21 décembre 2020, <https://www.vice.com/fr/article/paywxy/une-breve-histoire-lien-entre-la-mode-et-la-mort>

¹⁵⁵ Philippe Noisette, *Couturiers de la danse. De Chanel à Versace*, Paris, Silvana Editoriale, 2019, p. 53.

*macabre médiéval, (...), commence après la mort et s'arrête
au squelette¹⁵⁶*

Pour quelles raisons relie-t-on la mort à la danse ? La mort est reliée au corps, elle est corps même. Tout comme la danse, la mort passe par l'enveloppe charnelle des hommes ; quelle relation ces deux dernières entretiennent-elles ?

La danse macabre (fig.20) est une représentation théâtrale qui remonte, dans ses plus anciennes origines, au Moyen Âge¹⁵⁷. Probablement d'inspiration religieuse et imaginée face à la crainte des nombreuses causalités mortelles, cette dernière représente la Mort entraînant tour à tour dans une ronde funèbre des personnes de toutes conditions. La danse macabre représente l'égalité de toutes les classes sociales face à la mort. La société médiévale étant peu lettrée et n'ayant donc que peu de moyens pour s'exprimer face à la mort, celle-ci rattache ses connaissances aux gestes et donc à la danse, la danse de la mort. Cette dernière place chacun de ses danseurs sur un même pied d'égalité. Personne n'échappe à la mort. Celle-ci frappe tout le monde, même les plus puissants¹⁵⁸.

Pourquoi Danse ? Et pourquoi Macabre ? Les peintures ou les gravures du XV^e siècle qui représentent la Danse Macabre nous proposent toutes de nombreux personnages fixés dans des attitudes chorégraphiques. La viole, la flûte, la cornemuse, le tambour, les orgues portatives, ne laissent aucun doute sur les nécessités sonores et rythmiques de ce défilé à l'allure étrange de farandole¹⁵⁹.

Ce qui est particulièrement intéressant dans le cadre de cette étude, c'est que le vêtement est un signe social de première importance. Dès le début de la civilisation humaine, la richesse se marque à travers ce que l'homme porte. Chez les vivants, l'habit permet de reconnaître la place qu'occupe la personne au sein de la société et plus la personne est puissante plus elle aura de couches de vêtements.

Dans ce cas-ci, dans le cadre des danses macabres, l'homme se rend compte que la parure n'est rien face à la mort. Le corps disparaît bien avant le vêtement lorsqu'il est enterré. La représentation de la mort est sous la figure du squelette, personnage nu. La représentation de la

¹⁵⁶ Philippe Aries, *L'homme devant la mort*, Seuil, 1977, p. 112.

¹⁵⁷ Inconnu, *La grande danse macabre des hommes et des femmes*, Paris, Baillieu, après 1862.

¹⁵⁸ Inconnu, « Danse macabre », Encyclopædia Universalis [en ligne], page consultée le 26 avril 2021, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/danse-macabre/>

¹⁵⁹ Armand Machabey, *À propos de la «Discussion» sur la Danse Macabre* (Rom., LXXIX, 4), In: Romania, tome 80 n°317, 1959, p. 118-129.

mort est significative car celle-ci est toujours représentée debout, les jambes fléchies, signifiant qu'elle est en marche, en mouvement, en danse. La mort danse, les vivants sont pétrifiés : « Du côté des vivants, la réticence à danser et donc à laisser le corps au mouvement est visible. (...) Face aux rythmes cadencés des morts qui entraînent dans une frise ou farandole les vivants restes figés, pétrifiés, horrifiés : « paralysés » comme le dit Philippe Ariès »¹⁶⁰. La vanité du corps humain est sombrement explicite dans ses représentations et cela rejoint de façon cohérente la performance de Christian Rizzo ou encore le défilé de Ricardo Tisci.

De plus, il est important de noter que les historiens décrivent souvent les danses macabres comme un « défilé » : « nous y voyons défiler un certain nombre de personnages qui tous s'acheminent vers la mort dans un ordre également hiérarchique »¹⁶¹, « dès le XIV^e siècle, l'idée d'un défilé de toutes les conditions humaines en marche vers la mort apparaît clairement »¹⁶². Les termes de « défilé » ou de « cortège » glissent l'idée alors du passage de la ronde à la farandole. Cette dernière est très souvent sous-entendue par la juxtaposition continue des corps reliés les uns aux autres par les mains des squelettes qui agrippent des pans de vêtements, prennent leur victime par le coude ou la main, s'emparent de l'instrument du vivant. Cette représentation de la mort qui agrippe les vivants représente la volonté de cette dernière à vouloir mener la danse, à mettre en mouvement les corps pétrifiés des vivants. Ils insinuent l'idée de couples puisque la succession des différents membres des classes sociales, associée au terme « défilé » est rythmée par la présence d'un mort après chaque vivant.

« On imagine mal les personnages défilant sur une seule ligne, comme des mannequins, mais l'on peut fort bien se représenter l'apparition sur les planches des théâtres de rue, d'un couple formé d'un mort (ou de la mort) et d'un vivant (...). »¹⁶³.

Ce qui est important à souligner, c'est que la raison pour laquelle le sentiment de la fin du Moyen Âge face à la mort, s'exprimait de préférence à travers une danse car celle-ci était considérée comme une métaphore de la dynamique générale de l'existence. La vie humaine est vue comme un faux mouvement ; un mouvement qui donne la sensation d'aller quelque part mais qui finalement ne va que vers le néant comme le mouvement de la danse. Comme dans

¹⁶⁰ Alice Kinh, *Danser la mort. Une approche chorégraphique*, sous la direction de Christine Roquet, Université Paris 8, 2012, <http://alicekinh.com/wp-content/uploads/2013/01/Danser-la-mort--Une-approche-chore-graphique--Me-moire-Master-21.pdf>

¹⁶¹ Joël Sagnieux, *Les Danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Paris, les Belles lettres, 1972, p.21.

¹⁶² Emile Mâle, *L'idée de la mort et de la danse macabre*, Bulletin Monumental, Tome 70, 1906.

¹⁶³ Caroline Gabion Denhez, *Les danses macabres et leurs métamorphoses (1830-1930)*, sous la direction de Robert Favre, Lyon, 2000, page consultée le 30 avril 2021, http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2000.gabion_c&part=22909#Notenote1212

une danse de couple, la mort donne le ton, emporte le vivant dans sa cadence. Le vivant, habillé est compromis dans ses mouvements ; la mort, au contraire, totalement nue, fait chavirer la ronde et emporte tout sur son passage. De ses mains squelettiques, elle attrape les corps vivants par le bras ou par la main afin de les emmener dans sa grande danse frénétique. La fascination qu'a Giacomo Leopardi et les créateurs contemporains de la mode pour la mort, dépend du fait qu'ils ont la sensation que la mode est une autre danse macabre. Le faux mouvement de la vie trouve dans la mode une espèce de double. La mode et l'existence dansent au pas marqué par la mort. Même si celle-ci ne sera pas étudiée dans ce mémoire, il est primordial de souligner l'importance de la chorégraphie de Kurt Jooss¹⁶⁴, *La table verte*, qui fut la première grande réédition du thème de la *Totentanz* en 1932. Il deviendra le modèle à suivre pour les autres créateurs souhaitant aborder ce sujet.

2.2. La danse macabre dans les créations contemporaines

2.2.1. Madeline Fournier et Jonas Chéreau : *Les interprètes ne sont pas à la hauteur*

Dans *Les interprètes ne sont pas à la hauteur* (cfr. Annexes captations [2]), nous avons cherché à inventer une danse macabre à la manière de faux chercheurs sur le Moyen Âge. Nos sources étaient picturales mais provenaient principalement d'une liste de verbes définissant ces danses du passé : Bâler, Trépinier, Sautelauter, Claudiquer... C'est à partir de ces mots et de leurs interprétations que la pièce est née. (...) Dans *Les interprètes ne sont pas à la hauteur* c'était les mots anciens qui nous inspirés pour inventer des danses. Les mots peuvent être soit moteurs en terme d'imaginaire pour le mouvement ou alors c'est l'expérience physique / sensorielle qui va générer de la parole¹⁶⁵. (...) Une danse est apparue de notre fascination pour les iconographies des danses macabres. À deux, nous formons une farandole en étant chacun réciproquement le vivant tiré par le mort et le mort tirant le vivant. La farandole devient à la fois un affrontement et une nécessité d'être ensemble dans un mouvement bancal presque burlesque. *Les interprètes ne sont pas à la hauteur* est une fiction chorégraphique qui dresse le portrait de deux corps à tendance brute issus d'une époque lointaine. Ces corps croyants, naïfs, animaux nous invitent à regarder leurs danses. Tantôt ils s'adressent à nous, accompagnent, guérissent, tantôt marchent,

¹⁶⁴ Kurt Jooss, né le 12 janvier 1901 à Wasserralfingen en Allemagne et mort le 22 mai 1979 à Heilbronn, est un danseur, chorégraphe et pédagogue allemand.

¹⁶⁵ Ma Culture, propos recueillis par Wilson Le Personnic, « Madeleine Fournier & Jonas Chéreau *Nous aimons établir des études sérieuses de manière burlesque* », 2016, page consultée le 30 avril 2021, <https://www.maculture.fr/entretiens/fournier-cherreau-sous-titre/#:~:text=Jonas%20Ch%C3%A9reau%20%E2%80%93%20Dans%20Les%20interpr%C3%A8tes,chercheur%20sur%20le%20Moyen%20D%C3%A2ge.&text=Dans%20ces%20deux%20pi%C3%A8ces%2C%20la,de%20mots%20ou%20d'id%C3%A9es.>

sautent, possédés par leurs gestes. Ils évoluent dans un environnement invisible mais très présent, chargé d'esprits, de paysages, de bals, de gouffres...¹⁶⁶

La difficulté pour Madeline Fournier et Jonas Chéreau a été de représenter, de mettre en mouvement, une danse qui n'est représentée aujourd'hui que par des images. A l'évidence, nous ne conservons aucune trace de cette pratique médiévale mis à part sous formes d'iconographies principalement. La recherche des deux chorégraphes a donc été de pouvoir mettre sur scène, réellement, une danse qui n'existe qu'à travers la deuxième dimension.

Au travers de leur travail, Madeline Fournier et Jonas Chéreau ont mis l'accent sur trois aspects : le premier étant la grimace ; au travers de différentes réflexions sur le visage. Le second étant la deuxième dimension ; le travail de l'espace devient donc une question à part entière. Le troisième aspect repose sur la mise en action des mains et des jambes ; aspect important dans la représentation de la danse macabre comme il a été souligné dans le chapitre précédent.

A partir de ces éléments des danses macabres au Moyen Âge, Madeleine Fournier et Jonas Chéreau ont repensé une danse macabre en explorant les possibles du corps. Ils ont déhiérarchisé les parties du corps. Cette notion de démocratisation du corps est contemporaine et devient alors l'espace de création possible des images. Aussi à chacun leur tour les deux interprètes sont à la fois le mort et le vivant. Il n'y a pas de distinction ni de dissociation du vivant et du mort. Parfois le comportement est plus animal qu'humain sur la question de l'équilibre et du déséquilibre. Concernant la verticalité, eux aussi restent dans une danse très verticale en dehors de la chute au ralenti qui marque le seul passage au sol de la pièce¹⁶⁷.

Les iconographies des danses macabres au Moyen Âge ne sont donc pas une fiche ou une partition chorégraphique par laquelle les danseurs d'aujourd'hui doivent passer afin de reproduire cette danse. Les images qui nous proviennent de la période médiévale sont finalement des supports et des idées qui peuvent inspirer les chorégraphes dans leurs créations contemporaines. Comment peut-on interpréter la mort aujourd'hui au travers de la danse ? Les archives médiévales sont des sources de créations afin de répondre à cette question. Les gestes

¹⁶⁶ Cargocollective, « Les interprètes ne sont pas à la hauteur », 2001, page consultée le 30 avril 2021, <https://cargocollective.com/madeleinefournier/Les-interpretes>

¹⁶⁷ Alice Kinh, *Danser la mort. Une approche chorégraphique*, sous la direction de Christine Roquet, Université Paris 8, 2012, <http://alicekinh.com/wp-content/uploads/2013/01/Danser-la-mort--Une-approche-chore-graphique--Me-moire-Master-21.pdf>

que l'on peut observer sur ces images sont des bases d'inventivité et permettent aux danseurs d'aujourd'hui de réinterpréter le mouvement dansé.

2.2.2. *Bal perdu, une danse macabre*, une mise en scène de Marie Lamachère

Les Faux Bals sont un cycle de plusieurs pièces créées par la compagnie Interstices entre 2005 et 2008. La dernière pièce, *Bal perdu, une danse macabre*, est une création palimpseste¹⁶⁸, c'est-à-dire que la mise en scène ne se base pas sur un texte précis, mais part de plusieurs textes qui vont être réécrits. Les inspirations pour cette création sont les textes : *Faux Bals 1 - Le chant de la tête arrachée de Royds Fuentes-Imbert*, *Faux Bals 2 - Barbe Bleue - L'Opéra de l'Homme Amer* de Royds Fuentes-Imbert, *La Douce* de Fiodor Dostoïevski et *Cerveaux* de Gottfried Benn.

« *Bal Perdu* s'inspire de la composition des pièces du Théâtre Nô, ces pièces du théâtre classique japonais, vieilles de plusieurs siècles. Un personnage se remémore, se raconte, l'autre interroge et écoute. L'un et l'autre des deux personnages, parlant de l'un et l'autre, s'y laissent prendre à parler d'eux-mêmes, comme en miroir. Comme dans une pièce de Nô, il s'agit de trouver théâtralement comment donner corps, non à un personnage, mais à un « cadavre » dédoublé en deux apparitions. La répétition et ses variantes ; les procédés de mises en écho, la compression des temps qui mêle actions présentes passées et futures, aident à construire, par montages et associations, cette fiction de théâtre. Les morts n'y ont plus qu'une idée, celle de revenir à leur cadavre, de le reprendre pour aller de l'avant, dirait Artaud.

Cette fois, Marie Lamachère propose, avec la pièce *Bal perdu, une danse macabre*, une réécriture sous la forme d'un "Pas de deux" chorégraphique (Adage, Variation masculine, Variation féminine, Coda) librement inspiré de plusieurs textes sources du cycle des Faux Bals »¹⁶⁹.

Ce qui est particulièrement intéressant dans cette représentation (fig.21), c'est que la metteuse en scène, Marie Lamachère, s'inspire du Théâtre Nô pour réaliser sa pièce. La particularité de cette théâtralité est que la scène est presque toujours occupée uniquement par deux protagonistes : premièrement le rôle de soutien (*wakiyaku*), qui est le premier personnage à entrer en scène et qui possède un visage nu. Ce dernier est le narrateur de l'histoire et dialogue avec les autres personnages. En principe, il ne chante pas ni ne danse, mais déclame seulement. Le rôle du soutien représente les humains. En second, apparaît le protagoniste principal (*shite*),

¹⁶⁸ Parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte.

¹⁶⁹ Théâtre contemporain, « *Bal perdu, une danse macabre* », s.d, page consultée le 25 mai 2021, <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Bal-perdu-Une-danse-macabre/ensavoirplus/idcontent/12242>

qui accapare l'attention des spectateurs par ses chants, ses danses et ses déclamations. De façon générale, contrairement à son interlocuteur, ce dernier porte un masque et des vêtements somptueux et ce, peu importe la catégorie sociale du personnage. Le personnage principal représente toute catégorie de personnage non-humain (fantômes, démons, etc.) et le fait de porter un masque souligne son caractère surnaturel.

Conclusion

La problématique de ce mémoire avait pour intitulé *La mode et ses systèmes autour du corps de la danse. Des ballets de l'époque baroque, aux grands défilés chorégraphiques d'aujourd'hui*. L'objectif attendu de ce questionnement était de pouvoir répondre à une mise en lien des points précis entre l'histoire de l'évolution de l'idée de couture et certains aspects, événements, « accidents » de l'histoire sémantique de l'idée de danse en Occident. Mais à l'inverse également, de signaler quelques-uns des épisodes poétiques qui ont marqué une tendance insoupçonnée de la danse et façonné ou modifié l'imaginaire de la mode. Cela, afin de comprendre l'évolution et l'impact de ces deux dernières sur les événements qui les rassemblent aujourd'hui.

Suite à la rédaction de cette recherche (qui pourrait bien être le prélude d'une aventure scientifique plus systématique, voire doctorale), différentes conclusions provisoires peuvent être mises en avant :

Premièrement, que l'étude de la mode et de la danse est impensable sans prendre en compte le contexte historique dans lequel ces dernières ont évolué. Les deux disciplines sont à la fois des facteurs et à la fois des causes de changement dans l'évolution des pensées sociétales. Il est donc primordial, pour parler de leur impact aujourd'hui, de comprendre, dans les grandes lignes, par quels environnements la mode et la danse sont passées durant les siècles précédents.

Deuxièmement, les influences entre la couture et l'art chorégraphique sont innombrables et les deux disciplines ont été de véritables partenaires de jeu au sein de leur histoire respective et de leur relation avec le corps : ce qui le signifie tout en l'enveloppant. Le vêtement comme pris dans des signes qui s'agencent dans la surface phénoménique du corps ; ou les signes de la danse comme vêtement immatériel. Ou encore, l'instabilité du signe auto-référentiel qu'est la danse, la frénésie et la gesticulation du système auto-référentiel qu'est la mode. Chacune à leur tour, la mode et la danse ont dû se renouveler afin de correspondre aux contextes socio-politiques et culturels et ont dû s'adapter à chaque nouvelle donnée historique, ou chercher la manière de s'en émanciper : autant la mode que la danse font, pour ainsi dire, une excroissance, un excès, même une frivolité du signifiant par rapport à toute économie de signifié : la couture est finalement à l'exigence d'habillage, ce que la danse est à la simplicité dénotative du geste instrumental.

Troisièmement, la question du corps est un des points le plus centraux dans cette recherche et celle-ci démontre que la danse et la mode sont des facteurs non-négociables dans l'histoire sémantique d'un objet-sujet dont la mortalité la souvent qualifiée à son tour comme « dépouille », enveloppe éphémère de chair, illusion ou encore, déguisement. La mode dessine les corps, les construit et les façonne au fil du temps. Son influence est considérable dans l'élaboration des pensées dansantes puisqu'en fonction de la mode, les chorégraphes décident s'ils gardent ou refusent les plis, physiques ou conceptuels, que leur suggère l'aventure de la couture depuis l'âge baroque jusqu'à nos jours. Il ne s'agit pas seulement d'habiller le corps ou de le mettre à nu, mais de décider si la danse même doit fonctionner comme déguisement du corps (et donc devenir le théâtre de sa gestualité). Ou bien comme cadre circulaire d'apparition d'une nudité gestuelle, qui n'admet ni de décor, ni de rajout, ni de « plis » au sens établi par Deleuze, qui est finalement celui d'un volume virtuel, d'une profondeur variable et impondérable de la surface.

Le corps est donc soit surchargé comme au cour de l'époque baroque, soit presque complètement dénudé comme le cherchait Isadora Duncan ou encore totalement caché à l'image de Loïe Fuller. En fonction des époques, le corps des danseurs et donc leurs mouvements sont dirigés par le poids des vêtements et sont soumis à rendre leurs appareils chorégraphiques légers, peu importe la difficulté que cela amène. Au fil du temps, certains sous-chapitres de ce mémoire montrent que le contre-point de cette difficulté deviendra finalement une nouvelle façon de voir la danse, comme l'installation de Christian Rizzo par exemple. La question que l'on pourrait se poser à présent est quel est alors le vêtement parfait pour un danseur ? A cette question, « Quel serait le costume idéal ? Le nu ? La peau ? La soie ? », Daniel Larrieu¹⁷⁰ donne son point de vue :

« Sans doute la soie, matière donnant à voir le mieux le mouvement ! Le nu je ne sais pas. Il n'y a que dans le final de *Waterproof* où les danseurs, des bougies à la main, traversaient la piscine le buste hors de l'eau. Pascale Houbin¹⁷¹ dans *La peau et les os* avait un solo nu en 1983 et c'était un choix de sa part. La conversation de la peau avec le textile me semble plus riche. J'aime les peaux de la peau, les matières fluides, la maille, la transparence. Alors pas d'idéal, mais une certaine idée de l'élégance et une certaine idée du jeu »¹⁷².

¹⁷⁰ Danseur et chorégraphe français de danse contemporaine (né en 1957).

¹⁷¹ Danseuse et chorégraphe française de danse contemporaine (née en 1954).

¹⁷² Philippe Noisette, *Couturiers de la danse. De Chanel à Versace*, Paris, Silvana Editoriale, 2019, p.69.

La question reste ouverte, tout comme celle de savoir si le costume reste une prison dorée pour les chorégraphes ou si justement, ce dernier est une contrainte créative pour les danseurs. Est-ce finalement le vêtement qui dicte le mouvement ou le mouvement qui plie le vêtement ?

Enfin, ce mémoire montre à quel point la mode et la danse restent des partenaires indissociables encore aujourd'hui. Non seulement au travers des différents exemples de défilés de haute couture mais aussi à travers le monde du spectacle vivant. Les grands créateurs de notre société actuelle et les chorégraphes les plus importants continuent d'être influencés par l'histoire de leur discipline et continuent de les exploiter afin de les remettre au goût du jour afin de les replacer dans le contexte actuel. La mode est un support de renaissance pour la danse et vice-versa et ce, depuis la naissance de leur sororité.

Ce mémoire a traité sans cesse la danse en lien avec d'autres paramètres comme la mode, la mort, la technologie, les costumes, la photographie ou encore les défilés. La conclusion que je peux tirer de cette histoire d'interactions et d'influences, est précisément le fait que, au-delà de tout puritanisme et de tout essentialisme, la raison qui a permis à la danse et à la couture d'entrer en interférence ou en résonnance, est toujours l'idée que les deux disciplines se déploient autour d'un noyau fondamental d'indiscipline, d'arbitralité des signes, d'inessentialité. La leçon du pli est précisément celle d'une flexibilité des signes et des signifiés dont le but n'est aucunement de « couler » ou « coller » au corps comme signifié, mais de toujours le relancer dans le domaine des « signifiants infinis » et des « signifiés inaboutis ». Le nu pur de la danse pure, n'est qu'un nouveau déguisement, un nouveau pli, et dans plusieurs cas, une nouvelle mode culturelle.

Bibliographie

- **Ouvrages théorique généraux (approches spécialisées en danse, textes de critiques et théoriciens):**

AUCLAIR, Matthias

- *Bakst. Des ballets russes à la haute couture*, Paris, Albin Michel, 2016.

ARIES, Philippe

- *L'homme devant la mort*, Seuil, 1977.

BOHAC, Barbara et DURAND, Pascal (dir.)

- *Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière*, Paris, Hermann, 2019.

BUTAZZI, Grazietta (trad. Bernard Guyader)

- *La mode. Art, histoire et société*, Paris, Le livre de Paris, 1983.

CHRISTOUT, Marie-Françoise

- *Le ballet de cour de Louis XIV (1643-1672). Mises en scène*, Genève, Minkoff, 1987.
- *Le ballet occidental : naissance et métamorphoses XVIe-XXe siècles*, Paris, Desjonquères, 1995.

DE PONTCHARRA, Natacha

- *Isadora Duncan*, Paris, Marval, 1998.

DELEUZE, Gilles

- *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges

- *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Ed. de Minuit, 2002.

DUCREY, Guy

- *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, Paris, Champion, 1996.

DUNCAN, Isadora

- *La danse de l'avenir. Regards sur Isadora Duncan*, Bruxelles, Complexe, coll. Territoires de la danse, 2003.

DUNCAN, Isadora (trad. Marie-Claude Peugeot)

- *Isadora danse la révolution*, Monaco, Ed. Du Rocher, 2002.

ELIAS, Norbert (trad. Pierre Kamnitzer)

- *La société de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.

FRANKO, Mark (trad. Sophie Renaut)

- *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2005.

FULLER, Loïe

- *Ma vie et la danse*, Paris, L'œil d'or, 2002.

HARVEY, Robert et LE BRUN-CORDIER, Pascal

- *Qu'ouïr au queer ?*, Revue internationale du collège de philosophie, n° 40, 2003, Avant-propos.

INCONNU,

- *La grande danse macabre des hommes et des femmes*, Paris, Baillieu, après 1862.

LAVÉ, James (trad. Michèle Hechter)

- *Histoire de la mode et du costume*, Paris, Thames and Hudson, coll. L'univers de l'art (8), 2003.

LECERCLE, François et LAVOCAT, Françoise

- *Dramaturgie de l'ombre. Les fantômes du ballet de cour*, Paris, Presses universitaires de Rennes, 2005.

LIFAR, Serge

- *Histoire du ballet russe, depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, Nagel, 1950.

LISTA, Giovanni

- *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Epoque*, Paris, Stock, 1994.

LEOPARDI, Giacomo

- *Petites œuvres morales*, Paris, Allia, 1992.

MACARY-GARIPUY, Pascale

- *Le mouvement « queer » : des sexualités mutantes ?*, *Psychanalyse* 2006/3 (no 7), p.43-52.

MACHABEY, Armand

- *À propos de la «Discussion» sur la Danse Macabre* (Rom., LXXIX, 4), In: *Romania*, tome 80 n°317, 1959, p. 118-129.

MAHIEU, Eduardo

- *Aby Warburg : l'art de la fuite*, *Essaim* 2008/2 (n° 21), p.73-89.

MÂLE, Emile

- *L'idée de la mort et de la danse macabre*, *Bulletin Monumental*, Tome 70, 1906.

MATTHEWS DAVID, Alison

- *Fashion Victims. The Dangers of Dress Past and Present*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2015.

MCGOWAN, Margaret M.

- *L'art du ballet de cour en France. 1581-1643*, Paris, CNRS, 1963.

MICHEL, Marcelle et GINOT, Isabelle

- *La danse au XXème siècle*, Paris, Larousse, 1998.

NOISETTE Philippe :

- *Couturiers de la danse. De Chanel à Versace*, Paris, Silvana Editoriale, 2019.
- *Le corps et la danse*, Paris, Ed. de la Martinière, 2005.

NOVERRE, Jean-Georges

- *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, , Paris, Lieutier, coll. Les classiques de la danse, 1952.

PINASSA, Delphine

- *Costumes, modes et matières d'être*, R.E.M.P.A.R.T, 1992.

RAFELE, Antonio,

- *La Mode et la Mort. Réflexions sur W. Benjamin*, dans Sociétés 2007/3 (n° 97).

REYNA, Ferdinando

- *Histoire du ballet*, Paris, Aimery Somogy, 1981.

ROCHE, Daniel

- *La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 1989.

RUPPERT, Jacques

- *Le Costume : Louis XVI - Directoire*, La Grammaire des Styles, Flammarion, 1990.

SAUGNIEUX, Joël

- *Les Danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Paris, les Belles lettres, 1972.

SERVIAN, Claudie

- *Différentes conceptions de la danse américaine du début à la fin du XXe siècle*, Paris, Publibook, 2006.

SUQUET, Annie

- *Chopinot*, Le Mans, Ed. Cénomane, 2010
- VAN THIENEN Frithjof, *Huit siècles de costume*, Gérard, Verviers, coll. Marabout Université, 1961.

VILA, Thierry

- *Paroles de corps : la chorégraphie au XXe siècle*, Paris, Chêne, 1998.

VAILLAT, Léandre

- *Histoire de la danse*, Paris, Plon, coll. Ars et Historia, 1942.

VAN THIENEN, Frithjof,

- *Huit siècles de costume*, Gérard, Verviers, coll. Marabout Université, 1961.

WAQUET, Dominique

- *La mode*, Paris, Presses universitaires de France, 2014.

WATSON, Linda

- *Vogue - La mode du siècle : Le style de chaque décennie, 100 ans de créateurs* [« Vogue Twentieth Century Fashion - 100 years of style by decade and designer »], Paris, Éd. Hors Collection, 2000.

- **Sources électroniques :**

BLANCATO, Benedetta et STYLIST,

- « La mode et la mort », 3 février 2018, page consultée le 27 avril 2021, <http://www.slate.fr/story/157093/mode-enterrement-mort>

BOISSEAU, Rosita

- « Philippe Decouflé met en scène "L'Autre Défilé" », 14 septembre 2006, page consultée le 23 mars 2021, https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/09/14/philippe-decoufle-met-en-scene-l-autre-defile_813012_3246.html
- Le Monde, « 100% polyester, objet dansant n°(à définir) », 21 juin 1999, page consultée le 10 février 2021, <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/100-polyester-objet-dansant-ndega-definir>

BRAS, Pierre

- « L'homme et la société » [en ligne], 2018, page consultée le 15 mai 2021, <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2018-1-page-375.htm?contenu=resume>

BRODY, Stéphanie

- « Eonnagata : force déroutée et ambiguïté », 2009, page consultée le 30 avril 2021, <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/danse/200906/03/01-862774-eonnagata-force-deroute-et-ambiguite.php>

CARGOCOLLECTIVE,

- « Les interprètes ne sont pas à la hauteur », 2001, page consultée le 30 avril 2021, <https://cargocollective.com/madeleinefournier/Les-interpretes>

CHRISTEN, Justine

- « Loïe Fuller et la poésie des voiles », 2017, page consultée le 21 février 2021, <https://www.fabula.org/lht/18/christen.html>

DEILLER, Véronique

- « Jean-Paul Gaultier et Régine Chopinot », 2007, page consultée le 12 décembre 2020, <http://www.journaldesfemmes.com/luxe/0706-gaultier/6.shtml>

ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS,

- « Danse macabre », Encyclopædia Universalis [en ligne], page consultée le 26 avril 2021, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/danse-macabre/>

GABION DENHEZ, Caroline

- Les danses macabres et leurs métamorphoses (1830-1930), sous la direction de Robert Favre, Lyon, 2000, page consultée le 30 avril 2021, http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2000.gabion_c&part=22909#Notenote1212

GALLICA,

- « La société de Cour » [en ligne], s.d, page consultée le 25 avril 2021, <https://gallica.bnf.fr/essentiels/repere/societe-cour>

INCONNU,

- « Histoire du costume » [en ligne], 2012, page consultée le 22 mars 2021, <http://histoire-du-costume.blogspot.com/2012/06/la-naissance-de-la-haute-couture-et-du.html>

INCONNU,

- « Histoire de créateur : Christian Dior », 2018, page consultée le 12 décembre 2020, <http://libisrouge.paris/blog/la-haute-couture-des-annees-80/>

INSTITUT CHORÉGRAPHIQUE INTERNATIONAL,

- « 100% polyester, objet dansant n° (à définir), 2012, page consultée le 10 février 2021, <https://ici-ccn.com/pages/creations-et-tournees/art-visuels-1/100-polyester>

JANA, Rosalind

- « Une brève histoire du lien entre la mode et la mort », 2017, page consultée le 21 décembre 2020, <https://www.vice.com/fr/article/paywxy/une-breve-histoire-lien-entre-la-mode-et-la-mort>

KINH, Alice

- *Danser la mort. Une approche chorégraphique*, sous la direction de Christine Roquet, Université Paris 8, 2012, <http://alicekinh.com/wp-content/uploads/2013/01/Danser-la-mort--Une-approche-chore-graphique--Me-moire-Master-21.pdf>

KUBIK, Suzana

- « Quand la haute couture réinvente la danse », 04 mars 2020, page consultée le 22 mars 2021, <https://www.francemusique.fr/culture-musicale/quand-la-haute-couture-reinvente-la-danse-81846>

LE MUSÉE DE LA BEAUTÉ SAUVAGE,

- « Encyclopédie des collections: Voss », 2000, page consultée le 30 avril 2021, <https://www.vam.ac.uk/museumofsavagebeauty/rel/encyclopedia-of-collections-voss/>

LEOPARDI, Giacomo

- « Dialogue de la Mode et de la Mort », s.d, page consultée le 21 novembre 2020, <https://www.leopardi.fr/prose/dialogue-de-la-mode-et-de-la-mort.html>

LORELLE, Véronique

- « Louis XIV et la mode » [en ligne], 2009, page consulté le 12 décembre 2020, https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/13/exposition-louis-xiv-etait-une-vraie-figure-de-mode_1180057_3246.html

MONVILLE, Quentin

- « Le voguing : des balls à la danse contemporaine », 9 juillet 2014, page consultée le 08 mars 2021, <https://www.lesinrocks.com/actu/voguing-balls-danse-contemporaine-110976-09-07-2014/>

MURAOUR, Isabelle et BIHEL, Marion

- *Dossier de presse de Loïe Fuller. Fantômes et artifices*, 2002, page consultée le 01 mai 2021, http://racine.cccommunication.biz/v1/wents/users/10630/docs/02_03_loie_fuller.pdf

PERNOUD Régine,

- *Bourgeoisie française*, Encyclopædia Universalis [en ligne], s.d, page consultée le 25 avril 2021, <https://www.universalis.fr/encyclopedia/bourgeoisie-francaise/>

SARRAMEA, Chloé

- « Le jour où les costumes d'Alexander McQueen ont disparu », 2019, page consultée le 30 avril 2021, <https://www.numero.com/fr/mode/eonnagata-spectacle-mcqueen-costumes-kimonos-robert-lepage-sylvie-guillem-russell-maliphant>

SITE OFFICIEL DU CHÂTEAU DE VERSAILLES,

- « La galerie des Glaces », s.d, page consultée le 12 février 2021,
<https://www.chateauversailles.fr/decouvrir/domaine/chateau/galerie-glaces#la-galerie-des-glaces>

THÉÂTRE CONTEMPORAIN,

- « Bal perdu, une danse macabre », s.d, page consultée le 25 mai 2021,
<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Bal-perdu-Une-danse-macabre/ensavoirplus/idcontent/12242>

WAQUET, Dominique

- « La mode » [en ligne], 2014, page consultée le 21 décembre 2021,
<https://www.cairn.info/la-mode--9782130626763-page-81.htm>

WILSON LE PERSONNIC (Ma Culture)

- « Madeleine Fournier & Jonas Chéreau *Nous aimons établir des études sérieuses de manière burlesque* », 2016, page consultée le 30 avril 2021,
<https://www.maculture.fr/entretiens/fournier-chercheau-sous-titre/#:~:text=Jonas%20Ch%C3%A9reau%20E2%80%93%20Dans%20Les%20interviews,chercheurs%20sur%20le%20Moyen%2DAge.&text=Dans%20ces%20deux%20pi%C3%A8ces%2C%20la,de%20mots%20ou%20d'id%C3%A9es.>

- **Interviews :**

Open Editions Journals,

- « *La belle danse* des genres : des notations anciennes à la création contemporaine. Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse », Entretien entre Béatrice MASSIN and Marina NORDERA, 2015, page consultée le 27 avril 2021, <https://journals.openedition.org/danse/890>

Reportage au Centre national du costume de scène à Paris,

- « Le tutu revisité par les grands couturiers », le 04 mars 2020, Entrevue avec Philippe Noisette (journaliste, spécialiste du spectacle vivant, danse, cirque, et musique), Propos recueillis par Suzana Kubik et Lucie Bombled , sur le site YouTube, France Musique, consulté le 22 février 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=M3KLXOzkIuw&t=7s>

SCHAUDER, Anna

- « Le tutu, roi des costumes de danse. Entretien avec Martine Kahane et Anne-Marie Legrand », 03 janvier 2018, page consultée le 27 février 2021, <https://www.operadeparis.fr/magazine/le-tutu-roi-des-costumes-de-danse#:~:text=N%C3%A9%20C3%A0%20l'Op%C3%A9ra%20de,mode%20%C2%AB%20enlever%20le%20costume%20%C2%BB>

Annexes

- *Iconographiques :*



Fig.1. *L'entrevue de Philippe IV et de Louis XIV dans l'île des Faisans*, tapisserie de Charles Lebrun, 1662, <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1210161557.html>.



Fig.2. Galerie des Glaces, Château de Versailles, France, construite en 1684 par Louis le Vau et Charles-Hardouin Mansart, <https://www.chateauversailles.fr/decouvrir/domaine/chateau/galerie-glaces#la-galerie-des-glaces>



Fig.3. Louis XIV dans son costume du *Ballet royal de la nuit* présenté pour la première fois à Paris, au Petit-Bourbon le 23 février 1653.
<https://histoire-image.org/de/etudes/roi-danse-louis-xiv-mise-scene-pouvoir-absolu>



Fig.4. Benjamin Pech dans le rôle de Louis XIV dans la pièce *Oh Louis...* de Robyn Orlin, <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.theatredelaville-paris.com%2Ffr%2Fspectacles%2Fsaizon-2017-2018%2Fdanse%2Foh-louis-we-move-from-the-ballroom-1&psig=AOvVaw3v8IIPwzgDYOLzfDca3fR&ust=1619973094842000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCNCz4Zz0qPACFQAAAAAdAAAAABAD>

Lien du teaser : <https://vimeo.com/316063626>



Fig.5. Loïe Fuller, *La danse serpentine*, 1905,
<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.laboiteverte.fr%2Floeie-fuller%2F&psig=AOvVaw3nn5ZkIS0jjZPCE4Dw8Pyw&ust=1619974107004000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCKCy9v33qPACFQAAAAAdAAAAABAI>

Reproduction du travail de Loïe Fuller par la chorégraphe Brygida Ochaim, et réalisé par Charles Picq en 1988 : <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/loeie-fuller-la-danse-des-couleurs-0>



Fig.6. Création de la maison Dior, *Shéhérazade*, design réalisé par John Galliano en 1998. <https://www.pinterest.fr/pin/132152570298572806/>



Fig.7. *Le défilé*, collaboration entre la haute couture et la danse grâce au travail du grand couturier Jean-Paul Gaultier et de la chorégraphe Régine Chopinot, tournées internationales,

1985 <https://www.pinterest.es/pin/576249714790949881/?autologin=true>

Aperçu du défilé (Centre national de danse à Paris) :

<https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/le-defile>



Fig.8. *Tutu carré*, création de la maison Viktor & Rolf pour *Shape* de la chorégraphe Jorma Elo,
<https://www.pinterest.com/thingsido4lust/viktor-and-rolf/>



Fig.9. *L'autre défilé*, mise en scène de Philippe Decouflé, 2006, https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/09/14/philippe-decoufle-met-en-scene-l-autre-defile_813012_3246.html

Extraits du défilé : <https://www.dailymotion.com/video/xepi1>

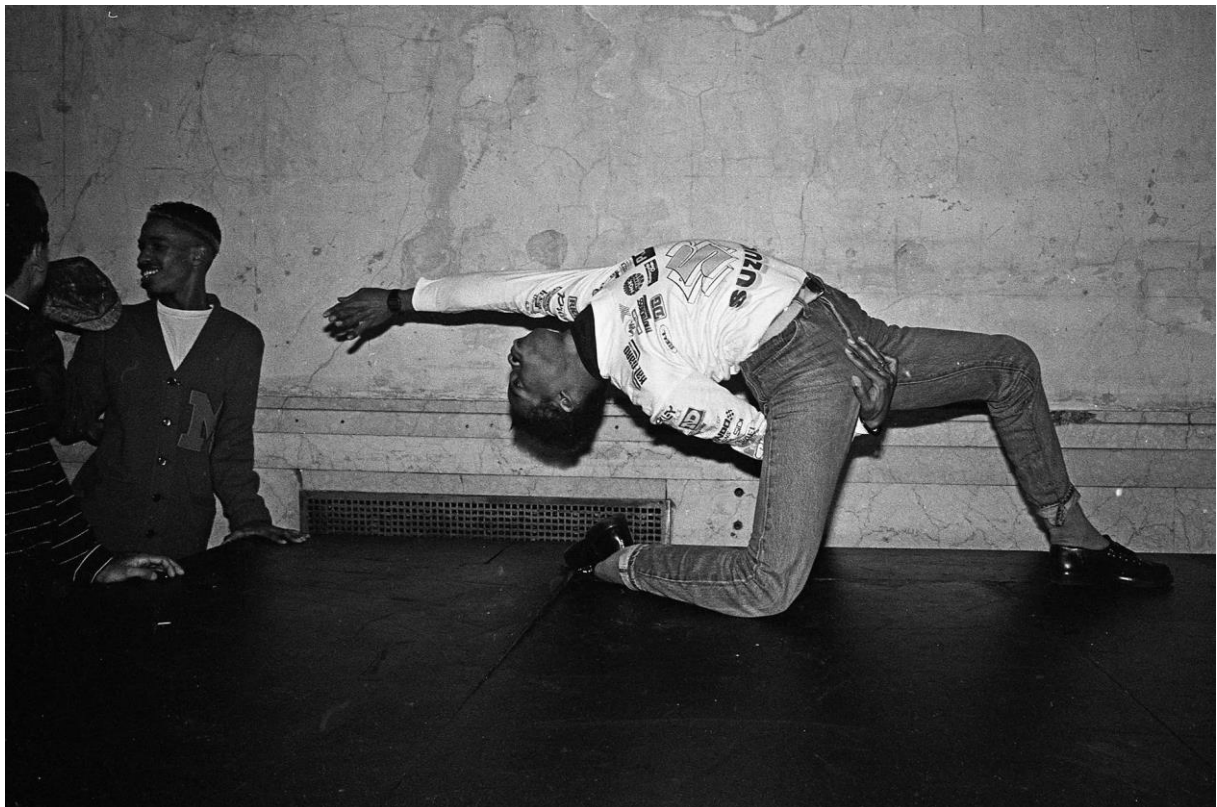


Fig.10. Photographie prise lors d'un *ball* (voguing) dans le nightclub Mars à New York en 1988, <https://www.vogue.in/culture-and-living/content/what-is-voguing-and-why-is-it-an-important-part-of-queer-identity>



Fig.11. La danseuse Isadora Duncan par le photographe Arnold Genthe, <https://www.linflux.com/arts-vivants/isadora-duncan-et-la-danse-libre/>



Fig.12. Costume pour le spectacle *Eonnagata* chorégraphié par Robert Lepage, Sylvie Guillem et Russel Maliphant en 2009. Le costume a été réalisé par Alexander McQueen, <https://www.numero.com/fr/mode/eonnagata-spectacle-mcqueen-costumes-kimonos-robert-lepage-sylvie-guillem-russell-maliphant>



Fig.13. *Onnagata*, spectacle chorégraphié et dansé par Lindsay Kemp en 1991.
<https://www.lindsaykemp.eu/activity/onnagata/>



Fig. 14 et 15. Défilé printemps/été Voss du grand couturier Alexander McQueen en 2001.
<https://www.vogue.fr/mode/galerie/alexander-mcqueen-en-24-cliches-mythiques-qui-ont-marque-la-mode> et
<https://barborakozusnikova.wordpress.com/2015/04/27/alexander-mcqueen-voss-springsummer-2001/>
 Extraits du défilé : <https://www.numero.com/fr/mode/art-defile-de-mode-alexander-mcqueen-printemps-ete-2001-voss-joel-peter-witkin-automne-hiver-2006-baillie-walsh-kate-moss>



Fig.16. Performance de Christian Rizzo,
100% polyester, objet dansant n°(à définir), 1999, <http://www.30ansdanse.fr/100-polyester-objet-dansant-na-definir/>

Lien de la performance : <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/100-polyester-objet-dansant-ndega-definir>



Fig.17. *The Tangent Flows*, défilé de Hussein Chalayan, 1993, Central Saint Martins à Londres.
<https://www.pinterest.com/pin/507217976761292176/>



Fig.18. *Skeleton Models*, shooting photographique réalisé en 1995 par Richard Avedon, <https://filippoventuri.net/2010/01/04/in-memory-of-the-late-mr-and-mrs-comfort/>



Fig.19. Boléro, collaboration entre Riccardo Tisci, directeur artistique de la maison Givenchy, l'artiste Marina Abramović et des chorégraphes Sidi Larbi Cherkaoui et Damien Jalet, 2013, <http://www.danzaballetblog.com/2013/05/riccardo-tisci-creates-costumes-for.html>



Fig.20. Une des dix-sept gravures sur bois de la *Danse macabre du cloître des Saints-Innocents* à Paris. Publiées en 1485 par deux éditeurs parisiens, Guyot Marchant et Verard, https://fr.wikipedia.org/wiki/Danse_macabre



Fig.21. *Bal perdu, une danse macabre*, mise en scène par Marie Lamachère, dans le cadre du cycle *Les Faux Bals*, compagnie Interstices entre 2005 et 2008, <http://www.compagnie-interstices.com/pièces/bal-perdu-danse-macabre>

- **Textuelles :**

ANNEXE 1

Poème de Giacomo Leopardi, *Dialogue de la Mode et la Mort* (1824)

Traduction : F. A. Aulard

Source : <https://www.leopardi.fr/prose/dialogue-de-la-mode-et-de-la-mort.html>

LA MODE

Madame la Mort! madame la Mort!

LA MORT

Attends qu'il soit l'heure et je viendrai sans que tu m'appelles.

LA MODE

Madame la Mort!

LA MORT

Va-t'en au diable. Je viendrai quand tu ne le voudras pas.

LA MODE

Comme si je n'étais pas immortelle!

LA MORT

Immortelle? Voilà déjà plus de mille années, comme dit le poète, que le temps des immortels est passé.

LA MODE

Vous aussi, madame, vous pétrarquisez comme si vous étiez un lyrique italien du XVI^e ou du XIX^e siècle ?

LA MORT

J'aime les rimes de Pétrarque parce qu'elles racontent mon Triomphe et parce qu'elles parlent de moi presque partout. — Mais décampe d'auprès de moi.

LA MODE

Allons! par l'amour que tu portes aux sept péchés capitaux, arrête-toi un peu, et regarde-moi.

LA MORT

Je te regarde.

LA MODE

Ne me connais-tu pas?

LA MORT

Tu devrais savoir que j'ai mauvaise vue et que je ne puis me servir de lunettes, parce que les Anglais n'en font pas qui m'aillent bien, et quand même ils en feraient, je n'ai pas de nez où les mettre.

LA MODE

Je suis la Mode, ta sœur.

LA MORT

Ma sœur?

LA MODE

Oui : ne te souviens-tu pas que toutes deux nous sommes nées de la Caducité?

LA MORT

Comment veux-tu que je me souviennne? ne suis-je pas l'ennemie capitale de la mémoire?

LA MODE

Moi, je m'en souviens, et je sais que toutes deux nous tendons également à défaire et à changer continuellement les choses d'ici-bas, quoique tu marches à ce but par une route et moi par une autre.

LA MORT

Pour que je sache si tu parles bien avec ta pensée, si tu es bien toi-même, élève un peu la voix et accentue mieux tes paroles : si tu continues à marmotter entre tes dents avec cette voix d'araignée, je ne t'entendrai que demain, car, si tu l'ignores, je n'ai pas l'ouïe meilleure que la vue.

LA MODE

Quoique ce soit contraire à l'usage et qu'en France on n'ait pas coutume de parler pour être entendu, cependant, comme nous sommes sœurs et que nous pouvons entre nous en user librement, je parlerai comme tu le veux. Je dis que notre nature et notre habitude communes sont de renouveler continuellement le monde ; mais toi, dès le commencement, tu t'es jetée sur les personnes et sur le sang; moi, je me contente d'ordinaire de la barbe, des cheveux, des habits, des meubles, des palais et des choses semblables. Il est vrai que je ne me suis pas privée et que je ne me prive pas de certains jeux comparables aux tiens : par exemple, je perce tantôt les oreilles, tantôt les lèvres et le nez, et je les déchire avec les babioles que j'introduis dans les trous que j'ai faits; je flambe la chair des hommes avec des fers brûlants que je les décide à y appliquer pour se rendre beaux ; je déforme la tête des enfants avec des bandeaux et d'autres inventions; j'établis la coutume chez tous les hommes d'un même pays de chercher à donner la même forme à toutes les têtes, comme je l'ai fait en Amérique et en Asie ; j'estropie le monde avec des chaussures galantes ; je bouche les respirations et je fais sortir les yeux des têtes par l'étreinte des corsets, et je me plais à cent autres choses de ce genre. En général, je décide et je contrains tous les hommes bien élevés à supporter chaque jour mille fatigues, mille désagréments, souvent même des douleurs et des tortures, et parfois à mourir glorieusement pour l'amour qu'ils me portent. Je ne veux rien dire des maux de tête, des refroidissements, des fluxions de toute sorte, des fièvres quotidiennes, tierces, quartes, que les hommes s'attirent pour m'obéir, eux qui consentent à grelotter de froid ou à étouffer de chaud à mon gré, à se protéger les épaules avec des étoffes de laine et la poitrine avec des étoffes de toile, et à ne rien faire que selon mon bon plaisir, quelque dommage qui leur en advienne.

LA MORT

Comme conclusion, je crois que tu es ma sœur, et, si tu veux, j'y crois plus qu'à la mort même, sans que tu me fasses perdre pour cela la foi du curé. Mais, à rester ainsi immobile, je m'évanouis : par conséquent, si le cœur te dit de courir à mes côtés, tâche de ne pas y crever, car je détail très vite. En courant, tu pourras me dire ce que tu veux de moi ; sinon, en

considération de la parenté, je te promets de te laisser tous mes biens quand je mourrai, et, en attendant, je te souhaite une bonne année.

LA MODE

Si nous avons à courir pour le prix, je ne sais qui de nous deux l'emporterait; car, si tu cours, je fais mieux que de galoper; et si rester immobile te fait évanouir, cela me détruit. Reprenons donc notre course, et, comme tu dis, en courant nous parlerons de nos affaires.

LA MORT

A la bonne heure. Donc, puisque tu es née de ma mère, il sera convenable que tu m'aides en quelque manière à faire mon métier.

LA MODE

Je t'y ai déjà aidée dans le passé plus que tu ne penses. D'abord moi qui anéantis ou transforme continuellement tous les autres usages, je n'ai jamais laissé s'interrompre nulle part l'habitude de mourir; aussi vois-tu que cette habitude dure universellement depuis le commencement du monde jusqu'à aujourd'hui.

LA MORT

Grand miracle que tu n'aies pas fait ce que tu n'as pu faire!

LA MODE

Comment! ce que je n'ai pu faire? On voit bien que tu ne connais pas la puissance de la Mode.

LA MORT

C'est bon; nous aurons le temps de parler de cela quand sera venu l'usage de ne pas mourir. Mais, en attendant, je voudrais qu'en bonne sœur tu m'aidasses à obtenir l'usage contraire plus facilement et plus vite que je n'ai fait jusqu'à ce jour.

LA MODE

Je t'ai déjà raconté quelques-unes de mes œuvres qui te sont très profitables. Mais ce n'est que plaisanterie auprès de ce que je vais te dire. Parfois, mais surtout dans ces derniers temps, j'ai fait tomber, dans ton intérêt, en désuétude et en oubli les fatigues et les exercices qui sont utiles au bien-être du corps, et j'en ai introduit et mis en honneur d'innombrables qui abattent le corps de mille manières et abrègent la vie. En outre, j'ai établi dans le monde des règles et des coutumes telles que la vie même, au physique comme au moral, est plus morte que vive, de sorte qu'on peut dire avec vérité que ce siècle est proprement le siècle de la mort. Autrefois tu n'avais comme possessions que des fosses et des cavernes, où tu semais dans l'obscurité des ossements et de la poussière, semences stériles : aujourd'hui tu as des terrains au soleil; et ce monde qui s'agite et que ses pas portent çà et là est ton bien légitime, avant même que tu l'aies moissonné; il est à toi dès qu'il naît. Autrefois tu étais un objet de haine et d'outrages : aujourd'hui j'ai réduit les choses à un point tel que tout homme intelligent t'estime, te loue, te préfère à la vie, t'adore, t'appelle sans cesse, et tourne les yeux vers toi comme vers sa plus grande espérance. Enfin je voyais que beaucoup se vantaient de se faire immortels, c'est-à-dire de ne pas mourir tout entiers, en te dérochant une bonne partie d'eux-mêmes ; je savais bien que c'étaient des sornettes et que, lorsque ces gens-là vivaient dans la mémoire des hommes, ils vivaient comme pour rire et ne jouissaient pas plus de leur réputation qu'ils ne souffraient de l'humidité du tombeau; toutefois, je compris que ces histoires d'immortalité te faisaient du tort et paraissaient t'enlever de l'honneur et de la gloire, et je supprimai cet usage de chercher l'immortalité et celui de l'accorder à ceux qui pouvaient la mériter. Ainsi, quand un homme meurt maintenant, tu peux être sûre qu'il n'en reste pas une miette qui ne soit morte : il lui faut

s'en aller bien vite sous terre, comme un poisson qu'on engloutirait en une bouchée avec la tête et les arêtes. Voilà de grandes et nombreuses choses, que j'ai faites pour l'amour de toi et afin d'accroître ton état dans le monde, comme je l'ai accru en effet. Et je suis disposée à en faire autant et plus chaque jour dans le même dessein. Voilà pourquoi j'ai été te chercher, et il me semble à propos que dorénavant nous ne nous séparions plus l'une de l'autre; en restant toujours de compagnie, nous pourrons délibérer ensemble suivant les cas, prendre de meilleures résolutions que par le passé et les mieux exécuter.

LA MORT

Tu dis vrai et je veux que nous fassions ainsi.

- **Captations :**

ANNEXE 1

Teaser du spectacle *Phantom Limbic*

Chorégraphié par Bud Blumenthal

Ballet de Lorraine

2002

Lien : <https://vimeo.com/118023175>

ANNEXE 2

Extrait du spectacle *Les interprètes ne sont pas à la hauteur*

Chorégraphié par Madeleine Fournier Jonas Chéreau

Musique: Danse macabre de Camille Saint Saëns

Piano: Gwendal Giguelay

Création lumière: Abigail Fowler

Spectacle filmé par Sophie Laly

2011

Lien : <https://vimeo.com/231908115>

Résumé :

[FR]

Depuis combien de temps la mode se mêle-t-elle à la danse ? Le costume est-il source de création pour les danseurs ou est-il un fardeau pour l'élaboration de nouveaux mouvements ? Le corps des danseurs doit-il être sublimé par une création vestimentaire ou doit-il briller par sa nudité ? La suite de cette recherche vise à analyser ces questions et à les décrypter à la fois dans une démarche historique mais également d'un point de vue contemporain. Ce mémoire propose d'une part, la reconstruction des aspects saillants d'une histoire d'interaction consciente et programmée; de l'autre, il prend en considération certaines analogies de concepts entre le système de valeurs et mots clés agencés par la chorégraphie, et le système de valeurs et mots clés agencés par la mode. Il ne s'agit donc pas d'une histoire générale du vêtement de danse, mais plutôt d'une analyse provisoire du possible retentissement que la forme de la mode a pu exercer (et exerce encore) sur la mentalité qui permet le surgissement de la chorégraphie comme concept.

[ENG]

How long has fashion been involved in dance? Is the costume a source of creation for dancers or is it a burden for the elaboration of new movements? Should the dancers' bodies be sublimated by a clothing creation or should they shine with their nudity? The continuation of this research aims to analyse these questions and to decipher them both in a historical approach but also from a contemporary point of view. This paper proposes, on the one hand, the reconstruction of the salient aspects of a history of conscious and programmed interaction; on the other, it takes into consideration certain analogies of concepts between the system of values and keywords arranged by the choreography, and the system of values and keywords arranged by fashion. It is therefore not a general history of dance clothing, but rather a provisional analysis of the possible repercussion that the form of fashion has been able to exert (and still exerts) on the mentality that allows the emergence of choreography as a concept.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial