

Introduction

Ce n'est pas par hasard si le vêtement constitue l'un des sujets de prédilection des sémioticiens. Que ce soit dans sa forme visuelle¹, dans sa forme verbale², ou dans sa relation avec le corps³, le vêtement et les pratiques vestimentaires sont des matrices de signification très riches aussi bien d'un point de vue théorique que du point de vue de la sémiotique de la mode.

Dans cet article, nous allons traiter du vêtement de mode, et plus précisément du vêtement de haute couture⁴. La haute couture est synonyme d'hyperbole⁵. Tout paraît excessif, tout paraît s'y permettre. Les collections de haute couture sont un excellent laboratoire où l'enjeu semble être de dépasser le déjà-connu, le déjà-perçu et de proposer des spectacles extravagants, innovants et hors du commun qui provoquent des effets d'étonnement et de surprise chez le spectateur.

La question de l'hyperbole, synonyme de la haute couture (si ce n'est pas trop, ce n'est pas de la haute couture), présente un intérêt sémiotique quant à la présence.⁶ Celle-ci est définie comme le résultat de l'excès. Il s'agit de faire présence dans un monde qui a du sens : pour que le sujet soit touché, quelque chose doit déraiper par rapport à la norme. La phorie se place à côté de l'au-delà qui nous submerge. Pour faire sens, il doit y avoir un dépassement du sens commun. Dans le contexte de la haute couture, si le vêtement porté, ou notamment si toute la collection en général, ne suscite pas un trop sémantique ou perceptif, ça ne fait pas sens.

Néanmoins, afin d'être saisi, le sens doit avoir une bonne forme, une *Gestalt*, une norme. La question qui en résulte est de savoir comment sont assurées les conditions d'une bonne *lisibilité-visibilité* au sein de la haute couture. Comment la signification est-elle articulée dans un contexte où les excès, voire les débordements de sens, constituent la norme ?

¹ Algirdas Julien Greimas, *La mode en 1830, langage et société: écrits de jeunesse*, Paris, Presse universitaires de France, 2000.

² Roland Barthes, *Système de la mode*, Éditions du Seuil, Paris, 1967.

³ À ce sujet, voir l'approche du corps en tant que prothèse, in Maria Chalevelaki, «Le vêtement : une prothèse esthétique», *Sémiotique et esthétique*, (F. Parouty-David et C. Zilberberg dirs), Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003, pp. 403-412.

⁴ Il faudrait rappeler à ce point que la haute couture est un syndicat et par conséquent répond à des critères spécifiques.

⁵ Un défilé de haute couture est un spectacle (*show*) qui attire l'attention des célébrités et du showbiz.

⁶ À ce sujet, voir la définition de la présence in Maria Chalevelaki, *Présences de l'objet et identités de marque de luxe : approche socio-sémiotique* (thèse disponible en ligne : http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2007/chalevelaki_m#p=0&a=top).

En abordant la collection en tant qu'entité sémiotique nous allons traiter le vêtement dans la dynamique discursive. Le vêtement ne sera pas détaché de son contexte, mais en tant qu'ensemble signifiant pris en charge par la collection. Nous allons voir comment la poétique du discours, avec ses effets tensifs et rythmiques, donne une bonne forme aux excès du sens surgissant des extravagances de la haute couture.

Nous pouvons distinguer deux niveaux d'analyse différents. Le premier concerne l'aspect plastique proprement dit (couleurs, formes, matières). Le second, tensif, porte d'une part sur le plastique lui-même (les formants plastiques du vêtement en interaction avec d'autres formants plastiques – c'est-à-dire, comment une certaine couleur interagit et se met en tension avec les couleurs différentes, d'autres vêtements), d'autre part, sur la présentation des objets (rythme, séquence) dans la dynamique du discours. Dans cet article, nous nous traiterons du second niveau d'analyse, le tensif, et ensuite des effets rythmiques⁷.

Notre travail va procéder à partir de l'analyse des images (sources internet⁸) et non sur les objets effectivement présentés dans le défilé. Le défilé est avant tout une performance artistique, un vrai spectacle, avec une mise en scène sonore et visuelle et des acteurs (mannequins, public). Son objectif est de valoriser le vêtement dans une perspective communicationnelle. Sans négliger la dynamique de cette performance artistique, nous avons opté pour une analyse plus « statique » (photos) afin de pouvoir analyser le plus profondément possible le vêtement de haute couture. Pour des raisons pratiques, le caractère syncrétique et complexe du défilé, certes très intéressant, ne peut être décrypté dans le contexte de ce travail. Nous avons donc reproduit le défilé des collections printemps-été 2003 (pour l'analyse du niveau tensif) et automne-hiver 2002-2003 (pour l'analyse rythmique) des maisons de couture Dior et Gaultier sous forme des photogrammes. Chaque série de photos représente les séquences des défilés dans l'ordre chronologique en direct.

La sélection de ces deux marques a été faite pour deux raisons principales. La première concerne la renommée de ces deux maisons et leur relation étroite avec l'institution de la haute couture. La seconde est relative à notre problématique sémiotique sur les excès du sens : la marque Dior ainsi que la marque Gaultier établissent leur identité dans des jeux d'hyperbole et d'extravagance. Il s'agit, pourrait-on dire, de deux marques de luxe particulièrement « excessives ».

1. Le niveau tensif dans les collections de haute couture

Chaque collection-discours est segmentée avec des critères de découpage variant d'une maison à l'autre. Chaque photogramme constituera une unité de base étendue dans l'espace (découpé). Si le nombre d'unités de l'espace A est grand, le tempo de cet espace sera lent, inversement il sera vif si le nombre d'unités est limité.

Admettons que le nombre d'unités dans un espace B est plus grand que dans le précédent (espace A), le tempo sera lent et nous parlerons d'un rythme⁹ ascendant. Dans le cas inverse, nous parlerons de rythme descendant entre les espaces.

⁷ Pour l'analyse du niveau plastique, voir Maria Chalevelaki, (2007), op.cit..

⁸ Cf. www.style.com .

⁹ Plus des détails sur la question du rythme dans la partie suivante.

Au sein de la collection-discours « circulent » des valeurs et des sèmes manifestés par des figures. Dans ce flux d'énergie et d'interaction, des tensions et des phénomènes sensibles (rythme, tempo) sont provoqués entre les valeurs. Des effets de présence sont provoqués par un surplus d'intensité des sèmes, soit au niveau plastique entre les formants (couleurs–couleurs, couleurs–tissus,) ou entre le plastique (plan de l'expression) et le plan du contenu, soit au niveau de l'énonciation (rythme, tempo). Nous parlerons d'intensité ou tonicité (grande ou faible), quand nous nous référerons aux valences d'intensité ou d'extensité¹⁰ indifféremment. Les valences sont des termes marqués, saillants, qui proviennent de n'importe quelle catégorie (sémantique, plastique). Les effets d'atténuation de l'excès de sens visent la régularisation des tensions et créent une rythmique de la modulation des valences. Cette gestion rythmique crée des effets pathémiques, de détente et de suspens(e).

Nous allons aborder les valeurs d'ordre perceptif (par exemple la /simplicité/ comme valeur d'un jugement esthétique) et la forme (visuelle-plastique) de ces valeurs avec l'objectif de voir comment le plastique est construit dans un contexte discursif où le global régit le local.

Après la présentation de chaque collection¹¹, suivront des remarques générales et une segmentation de la collection-discours. Nous étudierons ensuite les critères de segmentation ainsi que les effets de présence et de gestalt déclenchés au sein de l'énoncé visuel.

1.1. Collection Gaultier Printemps été 2003

L'espace visuel de la collection printemps-été 2003 de Gaultier est composé de cinquante-deux images. La palette des couleurs choisies contient le noir, le rouge, l'orange, le fuchsia, le mauve, ainsi que le vert, le bleu, et le turquoise. Les coupes varient entre des lignes droites et strictes (tailleurs et smokings) et des formes plus larges et fluides (robes inspirées des ballets). Les thèmes principaux traités sont inspirés: a) de la mythologie grecque, aussi bien que des îles grecques (avec les couleurs marines), b) du contemporain avec le style personnel de Gaultier (ensemble « Orange Mécanique », « top à rayures de marin en sequins », ou « un tablier en jean pailleté ») et c) de l'univers du ballet (avec une pièce en dentelle Degas, ou un autre modèle composé d'une crinoline longue fendue devant, et associée à un pantalon).

Nous segmentons l'espace visuel en quatre espaces : le premier, composé de tailleurs et smokings noirs ; le deuxième, de vêtements colorés ; un troisième et un quatrième, de robes du soir.

Dans le premier espace nous constatons des tensions plastiques internes. Au niveau chromatique il existe une grande tension entre le noir et les éclats de rouge (gants, image 4), tension atténuée ensuite par le gris (gris par rapport au noir, et rouge), et reprise entre le noir et la silhouette en total blanc (dernière image de l'espace A).

La coupe est marquée par le sème /intensité/. Tantôt sous forme de tenue courte, tantôt en tenue découpée (image numéro quatre) — qui gagne en intensité par la couleur rouge des gants — ou en coupe décalée, ce qui est mis en valeur c'est la couture. Les vestes décalées (en gris et blanc) activent les valeurs ludiques, qui sont les valeurs identitaires chez Gaultier. L'importance de la coupe, sème

¹⁰ Pour la définition de ces termes, voir Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.

¹¹ Le dispositif des collections peut être consulté in Maria Chalevelaki, (2007), op.cit..

inhérent à cette première série, annonce le fil conducteur de la collection qui va corrélérer tous les autres thèmes hétéroclites.

L'espace B est constitué d'une série de vêtements aux couleurs vives. La vivacité du fuchsia perd en vivacité et devient de plus en plus sombre par la suite (images trois et quatre). L'apparition du blanc modulé avec le beige signale le retour de l'orangé qui se retrouvera ensuite indirectement dans le vert. Tous les deux sont des intermédiaires entre le jaune et le bleu pour le vert, et le jaune et le rouge pour l'orangé).

Les formes fluides remplacent les formes strictes du premier espace. Le strict se défait et s'élargit. Cette évolution — élasticité de la forme et de la coupe — démontre à la fois le savoir-faire de Gaultier et toutes les possibilités créatives.

On retrouve le sème /couture/ dans les images six (effet de couture superposé, hommage au corps de la femme), huit (« orange mécanique ») et onze (jean pailleté), où Gaultier cite quelques-unes de ces créations devenues des classiques et qui démontrent bien son style personnel.

L'espace C annonce la série des toilettes de soir qui se terminera dans l'espace final (espace D). Une silhouette de « femme fatale » toute en noir constitue la première image à laquelle vont se succéder des robes en couleurs qui évoquent la mer, du vert turquoise au rouge corail, en passant par le bleu profond. Le 'top à rayures de marin en sequins' — une de ses marques de fabrique — de l'avant dernière image est un nouveau renvoi à ses créations.

L'espace D évoque le premier espace. Le final fonctionne comme une synthèse des moments forts du créateur : le sème de la couture (avec la veste décalée), la vivacité des couleurs choisies et la légèreté des tissus ('tenue de la ballerine).

Le tempo de la collection est relativement lent et le rythme entre les espaces est : décroissant de l'espace A vers l'espace B ; symétrique de l'espace B à l'espace C, et décroissant de l'espace C à l'espace D.

À l'intérieur de chaque espace, la tonicité est plutôt faible au niveau perceptif. Il suffit de quelques éléments d'une tonicité plus grande pour « briser » cette réalité en apparence atone.

Les effets de présence sont réalisés par l'intensité entre le plan de l'expression et le plan du contenu. Quand il y a du « trop » sémantique, le niveau plastique passe en arrière-plan.

En revanche, c'est seulement quand il y a un effet d'accalmie que la tonicité au niveau perceptif est mise en relief. Il y a échange entre plastique et sémantique, comme il y a relation entre plan de l'expression et plan du contenu. Une première tension est à relever entre le sérieux de la coupe (lignes strictes et coupes précises) et la thématique sémantique ludique.

Le sentiment de surprise, le sourire qui se dessine, sont induits sur le mode de la suggestion et de la subtilité. L'intensité est annoncée par des petites touches ici ou là. L'ensemble est très bien orchestré.

Le style de Gaultier est relatif à la couture et aux valeurs ludiques¹². Confiant en son style, Gaultier ne crie pas, mais suggère. Son style devient le fil conducteur de sa (poly-)thématique. Le ludique et tous les sujets abordés sont traités paradoxalement avec le même sérieux.

¹² Nous adoptons la typologie des valeurs de consommation, telle qu'élaborée par Jean-Marie Floch dans *Sémiotique, Marketing et Communication*, PUF, Paris, 1990.

Même s'il s'agit de la mythologie, même s'il s'agit de l'art ou de la couture, les sujets s'entremêlent sans jamais être dissociés. La cohérence vient de sa couture : ainsi par les effets de découpe, de décalage, sa couture est présente et règle le ludique et tous les thèmes utilisés.

Les couleurs dominantes bleu et vert, couleurs qui évoquent la mer, ne sont montrés qu'indirectement et successivement. Le ton de la collection est donné par de petites astuces. Les couleurs dominantes, rouge et jaune s'imposent petit à petit. Le jaune complète la palette de la mer et de l'été (soleil). On passe au rouge par le violet. Les couleurs dominantes sont présentées par leurs composées. Le ludique et la suggestion dérivent des formes étroites qui s'élargissent et qui s'ouvrent.

Le bleu sera introduit par la présence du violet (bleu et rouge) et par sa complémentaire.

Gaultier joue des complémentaires et présente des couleurs dans leur plus grande intensité (orange –plus intense de jaune, fuchsia-plus intense de rose). Ce qui est intensifié et donc souligné c'est la suggestion. La répétition des couleurs et des formes ouvertes vers la fin, a pour effet d'activer le dynamique et le virtuel.

Le traitement de la couleur se manifeste à deux niveaux : complémentaire, propre de la couture. Le bleu est entre le vert et le noir et évoque en même temps la mer¹³. Les effets de surprise éclatent d'une façon lente et préparée. La suggestion est aussi activée par les modalités du /montrer/ -/cacher/ et inversement les modalités du paraître sont à nouveau d'actualité. Un autre effet de surprise est la provocation de la robe de mariée.

Même le parcours rythmique (décroissant, symétrique et décroissant) provoque un effet d'étonnement. En effet, il va à l'inverse du schéma « classique » où le final est suivi d'un crescendo. Cette orientation du rythme peut se justifier à cause de l'intensité pathémique qui nécessite un tempo plus vif pour qu'elle se dégage.

1.2. Collection Dior printemps-été 2003

L'espace visuel est composé de cinquante photo-séquences. Dans cet espace, il y a aussi des moines Shaolin dont nous avons tenu compte, à cause de leur rôle significatif pour le déroulement du défilé. Le thème principal de la collection printemps-été 2002-2003 est la Chine, il est activé par le mouvement des moines qui marquent l'esprit de la collection : dynamique et vif.

Leur présence ajoute de l'authenticité¹⁴ à l'ensemble de la collection. Ils sont d'ailleurs le seul élément réaliste. Rien dans les créations de Galliano pour Dior ne rappelle le costume traditionnel chinois. Contrairement aux effets surréalistes provoqués par les exagérations des volumes et du maquillage théâtral des mannequins – qui déclenche un sentiment d'étonnement –, la participation active des acrobates dévoile l'envie du créateur de garder des liens forts avec la tradition, l'orient et tout ce qui représente la Chine. Le défilé est un processus de représentation du travail de reconstruction par déformation voire dé-construction de la réalité. C'est ainsi que le spectateur suit l'évolution et participe à la construction de ce nouvel objet. Son rôle s'éloigne de la simple passivité et nécessite un effort supplémentaire de lecture.

¹³ Cf. Ceriani sur la question de la synesthésie : Giulia Ceriani, « À propos d'identité visuelle : le cas DUNE », *L'image réfléchi : Sémiotique et marketing* (Groupe eidos, Paris I), Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 65-71.

¹⁴ Ainsi que le sème /sacralité/.

Tout en respectant les valeurs de la Chine orientale, Galliano pour Dior les projette dans une nouvelle dimension. Ces valeurs sous un regard neuf vont ainsi être sublimées et modernisées. Dans une logique de recherche, ce qui importe c'est l'invention de nouvelles formes corporelles (surdimensionnées) et la (re)création de nouveaux objets. Dior s'appuie sur quelque chose de déjà connu et d'existant pour en faire quelque chose de bizarre, voire étrange.

Les connotations des couleurs dominantes – le jaune, couleur de la Chine impériale, et le bleu, couleur de la royauté occidentale – créent un dialogue entre l'orient et l'occident¹⁵. L'intensité des formes aussi bien que celle de la couleur rouge, couleur d'une grande tonicité, soulignent l'effet majestueux et impérial et activent par contamination le sème moderne et dynamique à la Chine.

Les effets d'excès de présence provoqués par les formes hyperboliques, aussi bien que la rapidité et le dynamisme dégagés par l'énergie des moines sont « apaisés » par les couleurs de tonicité faible (couleurs pastel). L'hyperbole des formes volumineuses est contrebalancée par la légèreté des tissus fluides.

Le premier espace est composé de vingt silhouettes. Comme nous l'avons déjà évoqué ci-dessus, la collection démarre avec l'apparition des moines chinois vêtus en costumes traditionnels rouges. Suivent les créations roses en formes géantes, qui créent une intensité au niveau des volumes (élargissement des formes) par rapport aux costumes chinois. Une baisse de tonicité s'effectue au niveau chromatique. Le rouge des cinq premières images de l'espace A perd en intensité et devient rose. La tonicité chromatique faible en relation avec la neutralité du noir (le rose est associé à du noir) produit un effet d'équilibre à la forme géante¹⁶.

Les plis des robes de l'espace A activent le sème /mouvement/. Même si les formes sont géantes, il y a du mouvement. Le satin des deux premières produit un effet de /majestueux/ et de /précieux/ aussi bien que de légèreté. La troisième création apaise encore plus, car le tissu devient encore plus transparent et encore plus léger (tulle). L'image-silhouette suivante garde les sèmes /grandeur/ et /intensité/ activées dans « chapeau géant » et introduit un changement des couleurs : le bleu, le jaune et le vert, couleurs de la robe vont être répandus dans la suite de la collection. Le changement chromatique va être mis en suspens au profit du changement des formes. Les formes géantes et volumineuses vont devenir des formes longilignes. Le retour du rouge encore plus foncé signale que plus on perd d'intensité de volume, plus on gagne d'intensité chromatique.

Les couleurs jaune et verte activées dans l'image dix de l'espace A vont être réactualisées après l'apparition de la silhouette longiligne. Celle-ci a suspendu le rythme d'intensité chromatique (le rouge « foncé ») avec une baisse de tonicité (« rose pale »). Les dernières images actualisent les couleurs mises en suspens et gardent la forme plus longiligne. Le retour à une forme géante s'effectue dans l'image dix-huit. Elle sera atténuée par une forme moins volumineuse dans l'image suivante (image dix-neuf).

La dernière image-silhouette est en rose et en fuchsia (c'est-à-dire une combinaison d'intensité chromatique forte (fuchsia) et faible (rose)) et la forme est plus arrondie.

¹⁵ À noter les affinités des autres couleurs (le vert, le rose, le fuchsia aussi bien que les couleurs pastels) avec le jaune et le bleu qui sont les couleurs qui organisent le parcours chromatique.

¹⁶ Nous pouvons facilement imaginer comment serait la même tenue extravagante en rouge. Le résultat serait trop excessif.

Le retour aux images précédentes évoque l'ancrage dans le passé et la tradition. Galliano crée le nouveau en s'appuyant sur le déjà existant.

Le deuxième espace est composé d'une série de robes de tonalité bleu-violet. Un moine vêtu en totalité de bleu introduit l'espace B. Suit une robe *Dior* dans les mêmes tonalités que le costume traditionnel qui la précède. L'arrivée d'un moine chinois de plus insère le sème /dynamisme/ et réanime la série des vêtements. Le bleu est la couleur dominante. Le bleu couleur royale devient de plus en plus foncé et prend la forme du costume chinois (images sept et huit de l'espace B). Elle est aussi associée à la couleur jaune (connotation de la royauté orientale) et au vert (composante dérivée du jaune et du bleu). Ce qui est intéressant à noter, c'est que le sème /sinité/ apparaît quand il y a la couleur bleu (qui appartient à l'occident), ce qui renforce l'esprit du dialogue entre la Chine et l'occident. Le rythme décroissant de l'espace A à l'espace B, aussi bien que la tonicité faible des formes, crée un effet d'apaisement chez le spectateur. Cet apaisement est de fait nécessaire suite au premier espace qui instaure un sentiment étrange avec les vêtements extravagants.

Le troisième espace est marqué par une baisse aussi bien au niveau du rythme que de la tonicité chromatique du jaune et du rouge. Cela prépare à l'intensité dans l'espace suivant. Le rythme est symétrique avec les espaces B et C ralentissant le rythme ascendant, ce qui apaise le sentiment de surprise provoqué par les espaces précédents. Nous constatons deux types de rythme : l'un extérieur, qui concerne la rythmique des espaces entre eux et l'autre interne, qui concerne la tension dynamique et conflictuelle par la suite apaisée et équilibrée par la rythmique générale.

La finale provoque un effet de miroir avec le premier espace. La sensation d'apaisement (tonicité faible) est contrebalancée dans cet espace par des formes qui gagnent en volume, aussi bien qu'en légèreté.

Les valeurs critiques¹⁷ sont caractéristiques de l'identité de la maison Dior. L'« ethnique », et plus précisément l'« ethnique chinois », va ainsi être abordé comme un mélange de traits traditionnels en provenance de l'orient associés à des traits de modernité provenant de l'occident.

Ce qui est gardé de la Chine, c'est le sème /impérial/ activé par la couleur jaune et l'intensité/ des volumes. La grandeur de la Chine est manifestée par un tempo lent et solennel. Afin d'éviter l'effet de lenteur, la présence des moines Shaolin active et propage le sème /sveltesse/. L'intensité élevée, activée par les formes et les lignes, est contrebalancée par l'atonie des formes.

Si une tension existe au niveau plastique, une autre est créée au plan thématique. La tradition est confrontée à la modernité, la simplicité à l'extravagance, et l'ethnique à un occident « globalisé ». En déformant le thème de la Chine, et en le sortant des marges trop limitées, Galliano pour Dior répand l'ethnique dans une perspective proprement européenne.

La quête et la création de la présence présupposent une bonne gestion des tensions et de l'hyperbole. Afin d'assurer l'équilibre nécessaire pour la bonne visibilité et la tradition, l'hyperbole activée par les volumes extravagants s'efface dans les tonalités chromatiques pâles (plus on gagne en volume, plus on perd en intensité chromatique), la netteté des lignes et une répartition des forces d'équilibre symétrique. L'hyperbole est donc chez Dior une hyperbole « rigoureuse » bien maîtrisée et orchestrée.

¹⁷ Jean-Marie Floch, op.cit..

2. Effets de rythme et présence dans les collections de haute couture

2.1. Rythme

L'un des constituants principaux des régulations de la présence et du dispositif discursif est le rythme. Dans la partie précédente, nous avons utilisé la notion de rythme principalement au niveau du contenu pour régler les effets de modulation des valences des sèmes entre eux. Nous avons utilisé le terme de tonicité, en nous référant indifféremment à l'intensité ou à l'étendue. La modulation des valeurs est ajustée afin d'atteindre la justesse recherchée à l'intérieur des tensions et des effets de présence. C'est ainsi que le discours est envisagé dans sa dimension d'ensemble signifiant, où le contexte est le lieu du transfert d'énergie et de tensions. Un second rôle du discours est celui de l'ajustement de la configuration rythmique des tonicités-valences. Ce rôle sert à assurer les conditions de la bonne visibilité-lisibilité.

Dans la partie précédente, nous avons effectué la corrélation entre le plan de l'expression et le rythme. Mais au-delà de la fonction du rythme en tant que régulateur des tensions, le rythme concerne le nombre des unités de la collection-discours, silhouettes-images de chaque marque. Si le nombre d'unités est grand, le tempo (perceptif) sera lent ; inversement, si le nombre d'unités est petit, il sera vif. Le rythme sera dit décroissant si on passe du tempo vif de l'espace A au tempo lent de l'espace B, symétrique si le tempo est identique, et ascendant lorsque le tempo lent de la série A devient un tempo vif en B.

En outre, nous avons constaté que le rythme sous-tend aussi bien la fonction poétique du discours¹⁸ que son élasticité (contraction, expansion)¹⁹. Nous qualifierons les rythmes intervenant au plan de l'expression de perceptifs ou plastiques, et ceux qui concernent le plan du contenu de rythmes sémantiques. Le rythme plastique concerne le vêtement, considéré en lui-même comme objet esthétique-plastique. Il est composé de la texture, des couleurs et des formes, qui sont des éléments régis et agencés par les effets rythmiques (rythmes et rimes plastiques)²⁰. Le rythme peut aussi concerner la lumière, le décor, les mouvements, ainsi que les poses des mannequins, ce qui ne sera pas traité dans cet article.

Comme pour la *Gestalt*, une forme d'équilibre et de justesse est indispensable pour le rythme sémantique qui assure une symétrie, tant au niveau de l'expression qu'au niveau de contenu. Si la *Gestalt* est soumise à des règles telles que la bonne continuation, le rythme²¹, lui, est capable éventuellement de régler les excès, aussi bien sémantiques que visuels-perceptifs.

¹⁸ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale 1. Les fondations du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

¹⁹ Pour Landowski, le rythme est corrélé avec la présence comme une manifestation corporelle des effets phoriques : « L'objet en est clairement désigné : à défaut des unités d'une grammaire de la signification (...), ce sont les configurations plastiques et les pulsations rythmiques qui conditionnent esthétiquement l'émergence du sens », Eric Landowski, *Passions sans nom, Essais de socio-sémiotique III*, Paris, PUF, 2004, p.186.

²⁰ A ce propos voir : i) Groupe μ , *Traité du signe visuel*, Seuil, Paris, 1992, ii) Eric Landowski, *Passions sans nom, idem* et iii) Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, PUF, 1995.

²¹ La *gestalt* et l'interprétation globale pourraient être approchées soit par le point de vue de l'interprétation sémiotique dans sa globalité, soit par les chiasmes, les formes tactiques (cf. François Rastier, *Sens et Textualité*, Paris, Hachette, 1989), et l'accentuation du plan de l'expression. En même temps, ce serait intéressant de les rapprocher aux formes sémantiques et formes expressives et l'idée du parangon, des formes, du contour de forme, et de fond, et ainsi de la sémantique interprétative. (cf. Missire Régis, « Rythmes sémantiques et temporalité des parcours interprétatifs », <http://www.revue-texto.net/>).

2.2. Rythme, tempo et présence

Le rythme est une composante de la sémiotique tensive. Une première approche de la tensivité concerne l'articulation de l'intelligible et du sensible. La tensivité est associée à un espace qui conjugue à la fois l'intensité et l'étendue, ce qui procure des profondeurs et des directions²². En termes de tempo, le rythme constitue avec la tonicité les deux dimensions de l'intensité. La temporalité et la spatialité en représentent des sous-dimensions²³.

Le fait de travailler sur les collections suppose d'affronter le problème de la spatialité et du rythme²⁴ : le rythme des espaces textuels, la vitesse et le tempo, aussi bien que la dimension plastique de l'objet et l'identité propre des marques. En utilisant les marqueurs énonciatifs, tel que l'ordre (ex : telle robe qui succède ou précède une autre), le rythme est placé du point de vue de l'énonciation.

La collection peut être considérée comme un espace sémiotique qui crée des effets rythmiques. Ceux-ci sont liés d'une part à l'énonciation (en travaillant sur le rythme, nous nous intéresserons à la poétique, à la façon de *dire*) et d'autre part à l'interprétation globale de l'espace dans lequel l'objet (vêtement de haute couture) se situe.

Nous allons analyser les collections 2002-2003 de Dior et Gaultier, en repérant leurs particularités rythmiques quant à l'association et à l'articulation entre les plans de l'expression et du contenu.

Nous pourrions rapprocher les isotopies spécifiques au tempo et les isotopies génériques au rythme et parler de tempo de l'expression et de tempo sémantique à l'intérieur de cette distinction, ainsi que de leurs corrélations toujours en jeu. Ce qui importe, ce sont les modulations au niveau aussi bien de l'expression que du contenu²⁵ et les jeux rythmiques de l'accroissement ou de la décroissance des jeux des valences²⁶.

Comme nous l'avons vu, Zilberberg définit le rythme et le tempo en termes de temps et d'espace. Pour le rythme, nous nous contentons de la question de l'espace.

²² Claude Zilberberg C, *Remarques sur l'assiette tensive du rythme*, mai 2001 (texte fourni par l'auteur), p. 2.

²³ Claude Zilberberg, « Précis de grammaire tensive », *Tangence*, n° 70, automne 2002, pp. 111-143 : « Il nous faut maintenant articuler les deux sous-dimensions intensives : le tempo et la tonicité, ainsi que les deux sous-dimensions extensives : la temporalité et la spatialité, sur une base formelle, laquelle, étant commune aux quatre sous-dimensions mentionnées, n'est propre à aucune en particulier », pp. 118-119.

²⁴ D'un autre point de vue, le rythme et le tempo sont des éléments constitutifs du discours : « Le travail d'interprétation de suites énumératives empruntées aux contextes les plus divers a mis en évidence une propriété inattendue des syntagmes sériels. Ceux-ci se prêtent souvent à deux saisies simultanées, sémantique et rythmique (ou impressive). Les objets sur lesquels portent les transformations correspondent tantôt à des représentations sémantiques (schémas catégoriels ou schémas d'interaction), tantôt à des ensembles de configurations perceptives corrélées à des syntagmes d'états ensifs et phoriques.» (...) : « Véritable cellule rythmique, le syntagme sériel à trois termes assure l'actualisation d'une structure minimale vécue comme une séquence d'états tensifs et phoriques, faite d'attente, de surprise et de détente euphorique », Jacques Geninasca, *La parole littéraire*, Paris, PUF, 1997, p. 70 et p. 77.

²⁵ La modulation serait l'aspect dynamique du carré sémiotique.

²⁶ Michel Ballabriga, « Le rythme sémantique dans un poème de Verlaine », http://www.revuetexto.net/Inedits/Ballabriga_rythme.pdf, p. 5-6.

Le rythme sera abordé aussi du point de vue du plan de l'expression²⁷. Nous allons marquer les termes plus ou moins toniques, de façon indépendante selon qu'il s'agit d'intensité ou d'étendue. Un exemple de tonicité forte peut être provoqué par un terme saillant, qui crée un surplus de sens. Comme une sorte d'intrus, il se distingue du reste des éléments de l'espace, car il n'entre pas dans la même catégorie sémantique qu'eux, ou parce que sa différence le rend dérangent du point de vue perceptif. Le terme saillant crée un effet de vibration qui déstabilise l'ensemble de l'espace. Il peut provenir du domaine plastique (couleurs), sémantique, ou de la couture (accessoires). Au delà de sa fonction de signe, cet élément est un formant²⁸ qui au-delà de sa signification initiale crée des effets de régulation de la valence. Le formant acquiert donc un double statut à la fois sémiologique et tensif.

2.3. Collection Dior Automne Hiver 2002-2003

Le rythme est traité ici dans une logique à la fois de sémantique. Nous considérons que les deux approches théoriques peuvent collaborer de façon complémentaire afin de régler les questions relatives au jeu des modulations de la signification interprétative et sémiotique tensive. Nous considérons que les deux approches théoriques peuvent collaborer de façon complémentaire afin de régler les questions relatives au jeu des modulations de la signification.

Galliano pour Dior aborde dans sa collection automne-hiver 2002-2003 la /femme/ sous les thèmes /militaire/ (casquettes, couleurs, kaki), /maternité/ et /exotique/ (références à l'Inde et au Mexique), et femme /glamorous/ (Marilyn et Kate Moss, aujourd'hui)²⁹. Influencé par ces voyages en Amérique et au Mexique, Galliano rend hommage à la femme, et ses multiples facettes. La femme est forte et combative (/militaire/), elle représente la vie (/maternité/) et c'est une vraie star. La collection s'adresse à la femme d'aujourd'hui, aussi bien qu'à la femme d'hier. À la femme d'ici aussi bien qu'à la femme d'ailleurs. Les symboles diachroniques ('marilyn', 'art') traitent la femme comme une idée abstraite, qui est justifiée par les valeurs critiques de la marque. L'approche pluri-thématique crée un tempo sémantique rapide. Regardons en détail la segmentation que nous proposons.

Le premier espace composé de huit photogrammes traite du sème /militaire/ (activé par la couleur kaki). Le sème du militaire apparaît en cinq silhouettes-images (espace a 1, 2, 4, 7, 8). Il s'agit d'un sème de tonicité sémantique faible (par rapport à femme), aussi bien que d'une tonicité perceptive faible (sème non saillant). Suit (image numéro trois) une silhouette indienne (tonicité faible du point de vue sémantique et perceptif). Un effet de rétention (au niveau perceptif, arrêt de kaki et introduction de la couleur bleu) se crée avec l'image numéro cinq, avec le nœud exubérant : un formant d'une tonicité perceptive forte et d'une tonicité sémantique faible. Le nœud qui joue le rôle du formant fait partie de la couture et en même temps régularise la force de la répartition des énergies. La silhouette qui précède ressemble à la série des trois premières images et avec la présence de la couleur

²⁷ Comme le dit Ballabriga, très peu de travaux concernent le plan de l'expression, op.cit.

²⁸ « Un tel « signe » est assimilable au concept de « formant » : « employé en sémiotique, il dénomme alors une forme de l'expression quelconque, chargée de traduire une "idée" ou une "chose", ce qui correspond au concept de formant ». (...) « Les formants sont des reliques de discours antérieurement tenus. On les pensera comme des objets de mémoire discrets consistant en une configuration perceptive, phonétiquement et/ou phonologiquement, interprétable associée à deux ensembles de virtualités relationnelles qui en constituent la dimension sémantique », Jacques Geninasca., « Stylistique et sémiosis », *Sémiotique et Bible*, numéro 85, mars 97, p. 6.

²⁹ Cf. www.style.com.

bleue annonce l'arrivée du formant. Le rôle de cette rétention est une inversion de la dynamique de la série des trois dernières images. L'effet de miroir de la dernière série avec la première est légèrement décalé. C'est l'ordre qui est inversé. Le sème /indien/ est suivi par les deux militaires. La dernière série comparée au début gagne en tonicité perceptive.

Suit un sous-espace de transition où figure une robe /glamour/. C'est une robe perceptivement atone et sémantiquement tonique. Elle introduit l'espace suivant avec les figures de Marilyn Monroe et Kate Moss.

Le deuxième espace est composé de la configuration « Marilyn ». Marilyn, d'une grande tonicité perceptive (pose) et sémantique, active le sème /glamorous/ et se propulse en deux images. La deuxième, la nouvelle version de Marilyn, le mannequin Kate Moss est liée à l'actualité et se confronte à Marilyn qui représente le passé.

Suit l'espace avec la série des trois femmes indiennes. On voit donc comment l'espace C rime avec l'espace A où se trouve le sème /indien/. Le sème /indien/, même si il est sémantiquement faible et même s'il n'est pas directement lié à la féminité, gagne en force. Il diffuse l'énergie en plusieurs images.

Dans l'espace D en revanche, le sème de la /maternité/ saillant (niveau perceptif et sémantique), crée un effet de condensé d'énergie et marque son manque d'expansion dans la collection.

Dans l'espace E, le sème /exotique/ (/mexicain/) expulse un nombre de vêtements qui est retenu par une image (E4) ressemblant au noeud (espace A), d'une tonicité sémantique et perceptive forte. Elle interrompt (même pour très peu) le sème exotique et introduit le sème de la /féminité/ avec l'image qui succède. La dernière image signale le retour du sème /indien/ mais « féminisé », et donc pour la première fois, encore plus tonique perceptivement et sémantiquement.

L'espace F est composé de cinq images qui représentent la femme *glamour* (deux fois). La première image forte, qui crée un effet de propulsion, est du point de vue perceptif aussi bien que sémantique, intensivement marquée. On ne retrouve le sème de la femme /glamour/ qu'en image cinq, après l'intervention du sème militaire (tonicité faible) et du sème indien qui est devenu au long de la collection sémantiquement fort (dans le contexte).

L'espace G est composé des trois indiennes (d'une tonicité sémantique et perceptive forte), et on voit l'évolution d'un sème (accroissement de l'intensité) au fur et à mesure de la collection.

L'espace H est composé d'une série de quatre silhouettes, sémantiquement et perceptivement non marquées. La silhouette qui provoque un effet de protension est d'une tonicité faible tant au niveau perceptif que sémantique. La finale (espace I) est composée d'une série de sept images. Elle débute avec le sème /maternité/, hors contexte, marqué d'une tonicité forte, mais qui dans le contexte de la collection-discours est d'une importance moins grande (effet de concentration d'énergie).

La rétention d'énergie est effectuée par une figure extravagante (figure variante de Marilyn, perceptivement et sémantiquement fort) (image deux). L'effet de rétention ne provoque pas de bouleversement dans l'ordre. La femme enceinte ne perd pas sa place et c'est ainsi que le sème /maternité/ (re)gagne en force à la finale.

La série de la femme indienne, de Kate Moss, de la femme étrange³⁰ (?) et de la silhouette militaire résument les moments les plus forts de la collection. La fin de la collection (sème d'une intensité très forte) se termine avec le sème militaire qui a inauguré l'ensemble.

Des effets de bouleversements démontrent bien l'esprit critique de la maison Dior. Les sèmes par exemple d'une intensité sémantique forte (/maternité/) et (/glamorous/), sont mis en arrière plan. Nous pouvons dire qu'il s'agit de sèmes d'un effet de concentration d'énergie.

Ceux qui sont mis en relief sont les formants, les « intrus »,³¹ et les Indiens. La valorisation de l'/exotisme/ (la silhouette indienne a le plus grand nombre d'apparitions dans la collection) se dirige vers une femme primitive et archétypale. Un autre effet de surprise est déclenché par le /militaire/ sème inhérent à l'homme et qui gagne en tonicité dans le contexte de la collection par sa position au début et à la fin (positions marquées d'une grande tonicité).

Cela suggère la force et la combativité de la femme. L'esprit révolutionnaire de Dior porte sur le fait que son originalité dérive de façon inattendue d'un grand respect de la tradition. Le moderne n'est que l'évolution de l'ancien.

2.4. Collection Gaultier Automne Hiver 2002-2003

La collection Gaultier a pour thème le militaire. Des officiers de divers pays (officiers austro-hongrois) évoquent une rencontre multiculturelle et cosmopolite.

Contrairement au militaire tel qu'il est traité chez Dior (*cf.* analyse ci-dessus) et qui évoquait la combativité et la force, chez Gaultier ce thème évoque l'histoire de la femme qui rencontre de nombreux amoureux à travers le monde. Un autre thème principal est celui de la féminité. La multiplicité des thèmes abordés (surtout avec la diversité des thèmes qui évoquent le militarisme) crée un tempo sémantique rapide. La séquence (très longue) de « narrativisation » au début de la collection, suite de rencontres amoureuses, après une mise en suspens par la présentation des uniformes militaires, conduit vers la fin de l'histoire, où un homme (?) se marie à une femme. Son visage masqué augmente le mystère de son identité. Le crescendo de la collection se trouve aux deux images finales avec le costume métallique de l'homme et la manifestation d'un événement important pour lui (le mariage).

La pluralité des thèmes provoque un tempo sémantique vif. Le premier espace est composé de vingt images-séquences. Il débute par une narrativisation du thème habiller/déshabiller. L'homme (tonicité faible dans le contexte de la collection féminine) propulse la collection. La femme marquée d'une grande tonicité sémantique fait succéder à la première photo et prépare la séquence en couple femme-homme (l'homme qui habille la femme). Une image saillante est (quatrième photo) celle de la silhouette androgyne, d'une intensité sémantique et perceptive forte. Celle-ci crée un effet de rétention de la rencontre homme-femme et signale le changement thématique : /militaire/. L'importance de cette figure complexe (/androgyne/), est aussi présente tout au long de la série. On ne sait pas s'il s'agit

³⁰ On a eu du mal à « identifier » cette femme.

³¹ Figures-formants qui n'appartiennent à aucune isotopie.

vraiment d'un homme ou d'une femme déguisée en homme. En réalité c'est une femme qui joue le rôle de l'homme. C'est ainsi que Gaultier traite un de ses thèmes favoris, le mélange des genres.

Le militaire est une occasion de parler de l'ethnique, aussi bien que la multitude des lieux où la femme a voyagé et a rencontré ses amants. L'image de la séquence treize reprend la série habiller-déshabiller. C'est encore un officier qui va offrir son manteau et habiller la femme (répétition de la séquence du début). Une troisième répétition de la scène crée un effet de surprise : c'est la femme qui se déshabille (enlève son manteau) et habille (offre son manteau à) l'homme. Avec la dernière séquence de ce premier espace, nous constatons un accroissement de l'intensité rythmique (effet de décalage, détournement de l'histoire et interversion des rôles).

Suit le deuxième espace, d'une étendue plus réduite et d'une tonicité faible (nombre limité et silhouettes non saillantes) pour apaiser des effets d'une tonicité forte dans le premier espace. Le sème de décalage est activé avec le port du vêtement. Un accroissement de la tonicité s'effectue à la fin de la série avec la couleur vive.

L'espace C est composé de quatre photo-séquences d'une tonicité faible. Un jeu d'intensité se crée à l'intérieur de l'espace avec l'alternance de [+tonique (chapeau) /- tonique (silhouette sans chapeau); +tonique (chapeau)/-tonique (chapeau)].

La présence de deux silhouettes seulement vêtu(e)s de costumes masculins marque une tonicité sémantique et perceptive faible. L'œil est apaisé. Cet espace crée un effet de rétention par rapport aux espaces précédents (et plus particulièrement l'espace A +tonicité) et prépare l'arrivée d'une thématique masculine : le militaire.

Suit l'espace avec la série des officiers. Cet espace gagne en tonicité (accroissement du nombre des photos). Le moment le plus saillant de cet espace arrive vers le milieu de la série, avec la couleur jaune moutarde.

L'espace F est propulsé par un nouveau formant – un monocle – qui crée quatre images photos. Cet accessoire se retrouve en trois silhouettes avec un intervalle d'une silhouette noire sans monocle. Ceci crée un jeu d'intensité entre les valences +/- toniques.

L'espace G (deux silhouettes) porte sur le thème de la laine et est d'une tonicité faible.

Les dix images de l'espace H sont la répétition du sème /militaire/ avec comme points saillants la deuxième image (rouge intense) et la septième (/nudité/+/militaire/). La répétition du /sème/ militaire est donc marquée à la fin de la collection par un accroissement de la tonicité perceptive et sémantique.

Le retour de la femme-fatale (?) ouvre l'espace de la finale et après la présence d'une robe (ou uniforme ?) arrive l'homme (variante de l'androgynie ou de l'un des hommes rencontrés dans l'espace A ?) vêtu d'une panoplie et qui est prêt à habiller la mariée. Le thème initial de la rencontre amoureuse entre l'homme et la femme se termine comme un beau récit.

L'énigmatique et le mystérieux ajoutent une grande tonicité pathémique à la subtilité et aux valeurs ludiques de la collection. Les effets de surprise, les bouleversements, la référence du couturier à ses propres valeurs ludiques (par le sème inhérent /décalage/ dans le port décalé du vêtement) sont bien orchestrées avec les jeux de complémentarité entre traits saillants. Par exemple, la figure (espace) B6 est associée avec la figure E5, figure marquée au sein de son espace. Toutes deux sont marquées par un effet de complémentarité (vert/jaune).

Avec Gaultier, nous nous retrouvons dans un espace de sophistication extrême. Les lignes nettes, les formes simples sont associées à un rythme complexe (d'extrême délicatesse et précision). Rien n'est fait au hasard. L'œil ne se fatigue pas et en même temps, le message d'une thématique est assuré afin de marquer le spectateur.

Les rimes entre les espaces aussi bien que les jeux rythmiques de valences assurent une grande cohérence et un traitement à la fois sérieux et subtil de vêtement.

Conclusion

Dans cet article, nous avons étudié l'articulation de la présence avec la Gestalt, c'est-à-dire comment l'excès de sens qui provoque la nouveauté se met en corrélation avec les bonnes conditions de sa saisie.

Les collections de haute couture nous ont servi d'exemple afin de traiter cette question. Nous avons pu constater comment sont ajustées l'hyperbole, synonyme de la haute couture, avec les normes de la bonne forme. Dans la dynamique du discours de la collection de haute couture, les effets tensifs et rythmiques constituent des régulateurs de signification.

Chaque maison de couture, et en l'occurrence Gaultier et Dior, organisent la plasticité et le rythme de leurs collections suivant les valeurs identitaires de la marque. Malgré les apparences, derrière tout effet de mesure se cache une grammaire qui met en équilibre et assure la cohérence de la collection.

Les stratégies -bien calculées et orchestrées-adoptées par chaque maison aboutissent à ce que les débordements présentés suscitent l'intérêt du spectateur (une collection ne doit être ni ennuyante ni prévisible) et en même temps facilitent la bonne visibilité-lisibilité de la collection, tout en étant fidèles aux valeurs identitaires des maisons.

L'apport de ce travail est de présenter une méthodologie qui pourra éventuellement se développer et s'ajuster aux besoins pragmatiques du monde professionnel de la mode. L'analyse du défilé de haute couture dans sa globalité, en tant que dynamique polysensorielle et syncrétique pourrait en effet constituer un deuxième palier du travail présent avec des apports pragmatiques beaucoup plus concrets.

Références bibliographiques

Michel Ballabriga « Le rythme sémantique dans un poème de Verlaine », http://www.revuetexto.net/Inedits/Ballabriga_rythme.pdf.

Roland Barthes, *Système de la mode*, Éditions du Seuil, Paris, 1967.

Giulia Ceriani, « A propos d'identité visuelle : le cas DUNE », *L'image réfléchie : Sémiotique et marketing* (Groupe eidos, Paris I), Paris, L'Harmattan, 1998.

Maria Chalevelaki, « Le vêtement : une prothèse esthétique », *Sémiotique et esthétique*, (F. Parouty-David et C. Zilberberg dirs), Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003.

Maria Chalevelaki, *Présences de l'objet et identités de marque de luxe : approche socio-sémiotique* (thèse disponible en ligne : http://theses.univlyon2.fr/documents/lyon2/2007/chalevelaki_m#p=0&a=top).

Jean-Marie Floch, *Sémiotique, Marketing et Communication*, Paris, PUF, 1990.

Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, PUF, 1995.

- Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.
- Jacques Geninasca, *La parole littéraire*, Paris, PUF, 1997
- Jacques Geninasca, « Stylistique et sémiotique », *Sémiotique et Bible*, no 85, mars 97.
- Algirdas Julien Greimas, *La mode en 1830, langage et société: écrits de jeunesse*, Paris, Presse universitaires de France, 2000.
- Groupe μ , *Traité du signe visuel*, Seuil, Paris, 1992.
- Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale 1. Les fondations du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.
- Eric Landowski, *Passions sans nom, Essais de socio-sémiotique III*, Paris, PUF, 2004.
- Missire Régis, « Rythmes sémantiques et temporalité des parcours interprétatifs », <http://www.revue-texto.net/>).
- François Rastier, *Sens et Textualité*, Paris, Hachette, 1989.
- François Rastier, *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF, 2001.
- Claude Zilberberg C, *Remarques sur l'assiette tensive du rythme*, mai 2001(texte fourni par l'auteur).
- Claude Zilberberg, « Précis de grammaire tensive », *Tangence*, n° 70, automne 2002.

Pour citer cet article : Maria Chalevelaki. «Effets tensifs et rythmiques dans le défilé de haute couture», Actes Sémiotiques **[En ligne]**. 2014, n° 117. Disponible sur :
<<http://epublications.unilim.fr/revues/as/4982>> Document créé le 28/01/2014

ISSN : 2270-4957