

*École Nationale Supérieure Louis-Lumière*



MÉMOIRE DE MASTER 2

Merveilleux quotidien de la vie de château,  
rêves de princesse et magie des contes de fées  
dans la photographie de mode contemporaine

Présenté par

**Nina Thomas**

SECTION PHOTOGRAPHIE, PROMOTION 2014

Sous la direction de

**Claire Bras**

PROFESSEURE À ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS-LUMIÈRE

MEMBRES DU JURY :

Claire Bras, Françoise Denoyelle, Véronique Figini et Pascal Martin

**“ Les couturiers sont les seuls enchanteurs  
maintenant que la marraine de Cendrillon n’exerce plus. ”**

Christian Dior, *Le Grand Bal Dior*, Versailles, Artlys, 2010, p.61

**“ Toute photographie est théâtre, mise en place  
d’un dispositif scénique, qu’il soit destiné à  
capter le réel, ou à figurer la mémoire imaginaire  
ou les fantasmes d’un sujet. ”**

Régis Durand, *Le regard pensif*, Paris, la Différence, 1988

## Remerciements

Je souhaite ici remercier toutes les personnes qui m'ont soutenue lors de la réalisation de ce mémoire.

Je remercie avant tout, Claire Bras, professeure à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière et directrice de ce mémoire, pour ses remarques constructives, sa compréhension et nos longues conversations sur les différentes parties de ce mémoire.

Je remercie Pascal Martin, professeur à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière, pour ses conseils et sa relecture de la partie technique photographique de ce mémoire.

Je remercie Franck Maindon, professeur à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière, pour ses remarques et ses conseils avisés sur l'aspect présentation de la partie pratique.

Je remercie Ava Du Parc, assistante studio à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière, pour sa patience et sa grande disponibilité lors des emprunts et des retours de matériel.

Je remercie chaleureusement mes camarades de classe, promotion 2014 à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière, pour leur soutien moral.

Je souhaite tout naturellement remercier mes parents, pour leur relecture attentive de ce travail mais aussi, et surtout, pour leur soutien durant cette période d'intense travail.

Je remercie également ma cousine, pour son avis et ses quelques corrections.

Je remercie avec une attention particulière, ma grand-mère, pour sa bonne humeur et sa patience lors des quelques jours passés chez elle pour la réalisation de ma partie pratique.

## **Résumé**

Il était une fois, un monde merveilleux où les princesses de contes de fées portaient des robes Haute-couture et où le monde des élites n'était accessible qu'en usant de quelques artifices. Ce monde est celui de la photographie de mode, où tous les rêves deviennent possibles. Les objets inanimés peuvent devenir vivants, le minuscule peut devenir gigantesque et le banal peut devenir fabuleux. La magie photographique permet de créer des histoires où l'imagination est sans limite, seuls gouvernent la créativité et le sens de la démesure. Quelques photographes utilisent l'univers merveilleux des contes de fées pour vendre du rêve au commun des mortels qui fantasme à l'idée de faire partie de l'élite. Il existe des techniques photographiques spécifiques qui permettent de renvoyer à l'imagerie du rêve favorisant ainsi l'accès, au spectateur, à la fantaisie et à l'appropriation du scénario mis en scène. L'immersion dans ce rêve merveilleux, racontée par la photographie, passe par l'ensemble des éléments qui la compose. La lumière, le décor, le vêtement, le modèle,... Ce qui compte ce sont le détail et l'accumulation de toutes ces petites choses qui, ensemble, vont permettre de faire illusion, de faire croire en la possibilité d'un tel univers dans notre réalité. Ce mémoire de recherches s'applique à démontrer comment il est possible de magnifier le quotidien par des moyens photographiques.

## **Abstract**

Once upon a time, in a wonderful world where fairytale princesses wore Haute-couture dresses, the elite world was accessible only by using a few tricks. This world was the world of fashion photography, where all dreams can come true. Inanimate objects can become alive, tiny can become huge and banalities can become fabulous. The magic of photography is to create stories where the imagination is limitless, and where creativity and sense of excess are governing. This research paper endeavors to show how are the princesses of fashion are staged. The immersion in this wonderful dream that photography is, is made possible through all the components of photography : light, set up, clothing , model ... What matters are the details and the accumulation of all these little things that together will allow to create the illusion and the belief of the possibility that such a universe can exist in our reality. This research paper endeavors to demonstrate how it is possible to magnify daily by photographic means.

# Table des matières

REMERCIEMENTS .....	1
RESUME.....	2
ABSTRACT.....	2
SOMMAIRE.....	3
INTRODUCTION .....	6
<b>I. ENTRE CONSCIENT ET INCONSCIENT, LES PRINCESSES DES CONTES DE FEES .....</b>	<b>8</b>
A. LES CONTES DE FEES .....	8
1. <i>Le genre</i> .....	8
a) La tradition orale .....	8
b) Définition du genre littéraire .....	8
c) Les premiers écrits.....	8
d) L'interprétation des contes de fées .....	10
e) Le choix des contes traités.....	11
2. <i>Entre conscient et inconscient, entre fantasme et réalité</i> .....	12
a) Les fantasmes des contes .....	12
b) Y croire sans y croire.....	12
c) Le rêve comme refuge .....	13
3. <i>Importance de la parure</i> .....	13
a) La marque du statut social.....	13
b) Le travestissement.....	14
c) La robe de bal .....	14
B. LA DIFFERENCE DE MILIEUX ECONOMIQUE ET SOCIOLOGIQUE ENTRE LA REALITE ET LES CONTES .....	16
1. <i>Le culte des élites</i> .....	16
a) Définition des élites .....	16
b) Le pouvoir politique et économique d'autrefois .....	16
c) Les nouveaux modèles, des princesses "People" .....	17
2. <i>Les catégories sociales dans les contes</i> .....	19
3. <i>Les mariages</i> .....	20
a) Mariages de Cour et mariages de contes.....	20
b) Le mariage comme un aboutissement.....	21
c) Les mariages actuels .....	21
C. LA PLACE DE LA FEMME DANS LES CONTES DE FEES.....	22
1. <i>Les princesses</i> .....	22
a) Leur personnalité et leur rôle dans les contes.....	22
b) Le statut initial et/ou le statut final .....	23
c) La transformation ou le travestissement.....	24
2. <i>Entre innocence et séduction</i> .....	25
a) Le caractère de l'héroïne .....	25
b) Les jeux de séduction.....	26
3. <i>Le scénario de l'amour parfait</i> .....	27
a) La rencontre organisée ou fortuite.....	27
b) L'amour éternel .....	28
c) Le "ils vécurent heureux" .....	28
4. <i>Les stéréotypes des contes</i> .....	29
a) La princesse "type" .....	29
b) Le cas Disney.....	29
D. LA MODE FEMININE, SON UNIVERS MERVEILLEUX.....	30
1. <i>La mode comme moyen d'évasion</i> .....	30
a) Le public de la Haute-couture.....	31

b)	La mode qui fait rêver .....	31
2.	<i>La mise en scène des défilés de mode</i> .....	32
a)	Importance des défilés de mode .....	32
b)	L'intérêt de la mise en scène .....	33
3.	<i>La fabrication d'une robe haute-couture comme une robe d'apparat</i> .....	34
a)	Une robe pour être vue .....	34
b)	Les métiers d'art de la mode (orfèvre, plumassier, brodeur, ...) .....	34
c)	La nouvelle "robe de princesse" .....	35
4.	<i>Les stylistes qui utilisent l'univers des contes de fées dans leur créations</i> .....	36
a)	Christian Lacroix .....	36
b)	John Galliano .....	37
c)	Alexander McQueen .....	37
<b>II.</b>	<b>L'ICONOGRAPHIE</b> .....	<b>39</b>
A.	LA PHOTOGRAPHIE DE MODE .....	39
1.	<i>La collaboration artistique</i> .....	40
a)	La promotion du travail du styliste .....	40
b)	La valorisation d'une collection ou d'une création .....	40
c)	Les acteurs d'une prise de vue de mode .....	41
d)	L'éditorial comme une vitrine .....	41
2.	<i>Création d'un univers à partir d'une collection ou d'une tenue</i> .....	42
a)	La planche de tendances .....	42
b)	La mise en scène .....	43
3.	<i>Les photographes de mode ayant un regard féerique ou merveilleux</i> .....	44
a)	Paolo Roversi .....	44
b)	Karl Lagerfeld .....	46
c)	Tim Walker .....	47
4.	<i>L'utilisation de la symbolique de la princesse</i> .....	48
a)	La représentation occidentale collective .....	49
b)	L'influence non négligeable de Disney .....	49
B.	L'EXEMPLE VAUT MIEUX QUE LA LEÇON .....	50
1.	<i>Les décors récurrents</i> .....	50
a)	En extérieur .....	50
b)	En intérieur .....	51
2.	<i>L'utilisation de la lumière</i> .....	52
a)	Création d'ambiance ou d'atmosphère .....	52
b)	Les lumières naturelles .....	53
c)	Les lumières artificielles .....	53
d)	Les effets spéciaux possibles .....	54
3.	<i>Les poses des modèles</i> .....	55
a)	L'innocence et la naïveté de la princesse .....	55
b)	Les attitudes lascives .....	55
<b>III.</b>	<b>MAGNIFIER L'ORDINAIRE</b> .....	<b>57</b>
A.	PRINCESSES ET METAMORPHOSES .....	57
1.	<i>Quatre transformations exemplaires</i> .....	58
a)	L'accès à la noblesse de Cendrillon .....	58
b)	Perte et retour au statut initial de Peau d'Âne .....	59
c)	Perte et retour au statut initial de Blanche-Neige .....	60
d)	Transformation physique de la petite sirène .....	60
2.	<i>Les tissus</i> .....	61
a)	Les armures, la chaîne et la trame .....	61
b)	Les matières nobles .....	62
c)	La soie, un tissu précieux .....	62
d)	Les différents tissus de soie .....	63

e)	La soie et la lumière .....	64
3.	<i>La typologie des vêtements</i> .....	65
a)	Le costume historique .....	65
b)	Le costume de cour féminin .....	65
c)	La robe de bal .....	67
B.	LE JEU DE LA DEMESURE .....	67
1.	<i>L'utilisation de poupées mannequins</i> .....	68
a)	L'icône fashion victime .....	69
b)	La petite fille jouant à l'adulte .....	70
c)	La représentation de la femme «parfaite» .....	70
2.	<i>Les décors naturels</i> .....	71
a)	Le changement d'échelle .....	71
b)	Des éléments réalistes .....	72
3.	<i>L'utilisation d'un Lensbaby</i> .....	73
a)	Le principe optique .....	73
b)	Rappel sur les bascules .....	74
c)	L'effet visuel.....	75
C.	LA MISE EN PLACE ET LA FINALITE .....	77
1.	<i>Prise de vue type «mode»</i> .....	77
2.	<i>L'explication de la démarche</i> .....	77
3.	<i>La conception des robes</i> .....	78
a)	Le travail de modélisme.....	78
b)	Les détails de la coupe .....	79
c)	Le choix des couleurs .....	80
d)	Le choix des matières .....	81
4.	<i>Les robes de princesses</i> .....	82
a)	Les robes de Cendrillon.....	82
b)	Les robes de Peau d'Âne.....	83
c)	Les robes de Blanche-Neige.....	84
d)	Les robes de la Petite Sirène.....	84
5.	<i>La réalisation des images</i> .....	85
6.	<i>Les quatre contes illustrés</i> .....	86
	<b>CONCLUSION</b> .....	<b>87</b>
	<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>89</b>
	<b>GLOSSAIRE</b> .....	<b>92</b>
	<b>MOTS CLEFS</b> .....	<b>93</b>
	<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS</b> .....	<b>93</b>
	<b>TABLE DES ANNEXES</b> .....	<b>94</b>

## Introduction

Ayant beaucoup lu de contes de fées, je trouvais intéressant d'analyser pourquoi ces récits avaient une telle influence sur nos sociétés occidentales contemporaines. De plus, je m'étais aperçue que certains photographes utilisaient cette imagerie collective comme base de leur travail d'auteur. Réussir à trouver sur quels éléments ils pouvaient jouer, le sujet, le vêtement, la mise en scène, pour nous convaincre de la véracité de l'univers merveilleux des contes de fées était un domaine de recherches riche et varié. Il ne suffisait pas de chercher à comprendre la photographie de mode et son fonctionnement, mais aussi avoir accès à des connaissances en sociologie et en psychanalyse pour comprendre pourquoi ces univers fascinent autant.

Les usages de la photographie sont nombreux. Elle peut servir à prouver, à figer le temps, à enjoliver ou à vendre. Mais la photographie de mode, sert aussi à faire rêver et à faire croire en des univers pleins de magie ou de mystère. Le photographe Tim Walker est un des plus fervent représentant de ces artistes créatifs qui mettent en scène la démesure avec brio et avec abondance. Il est également un photographe que j'admire et qui me donne goût à la création. L'univers visuel du styliste Alexander McQueen est aussi visuellement très riche et connoté que peuvent l'être l'histoire du costume et les robes de princesses. Pouvoir trouver un sujet permettant le rapprochement de ces deux créateurs visionnaires était une envie qui se réalisait au travers de ce sujet de mémoire.

Cela conduit à se demander comment la magie de la lumière, la mise en scène d'un modèle vêtu d'une tenue extraordinaire transforment l'ordinaire en un univers merveilleux ? La pertinence de cette problématique s'est d'ailleurs confirmée au cours des travaux préparatoires de la présente étude : qu'est-ce que la photographie de mode sinon un dispositif scénique servant à illustrer l'imagination et à capter les fantasmes ? Elle permet de valoriser le principe de la mode qui est "de vendre du rêve". La meilleure façon de rêver est de laisser son imagination prendre le dessus et accepter de se prêter au jeu en croyant que ce qui se trouve sur une photographie peut appartenir au réel. L'univers des contes de fées a toujours fait partie de la culture occidentale. Ces récits populaires ont influencé les rêves et les fantasmes de chacun.

L'exploitation de ces sources devait permettre de répondre à une série d'interrogations inhérentes au sujet : pourquoi les contes de fées influencent la photographie de mode ? Quelle est la proximité entre les contes et la mode ? Tous les deux sont-ils autant liés au réel et à l'imaginaire ? Comment le décor contribue-t-il à créer un univers merveilleux ? Comment la matière se métamorphose sous l'effet de la lumière ?

Intitulé "Merveilleux quotidien de la vie de château, rêves de princesse et magie des contes de fées dans la photographie de mode contemporaine", ce mémoire tend ainsi à démontrer que la magie photographique n'opère que lorsque tous les ingrédients nécessaires à la création d'un univers visuel féérique sont réunis par un grand créateur de rêve, le photographe de mode.

Après une première partie consacrée à "entre conscient et inconscient, les princesses des contes de fées", où l'on observe que les contes de fées s'emploient à faire travailler l'imagination de son lecteur ou de son auditeur. La description de mondes où la magie est chose commune et où la hiérarchie sociale est peu cloisonnée permet de faire rêver la population occidentale contemporaine. De nos jours, les élites sont d'un nouveau genre mais les moyens d'identification des membres de ces milieux sont les mêmes, tout comme dans les contes de fées, où l'apparence et l'habillement jouent un rôle crucial. La parure permet d'associer celle qui la porte à une catégorie sociale plus ou moins définie. Et quel meilleur moyen de se faire remarquer et envier qu'en portant des tenues de grands couturiers hors de prix et dont la fabrication requiert un savoir-faire hors du commun.

L'étude de "l'iconographie", qui va être réalisée en seconde partie, permet en effet de comprendre que les photographes de mode sont des artistes à part entière. Ces créateurs de magie et de mondes irréels usent de différents artifices et de maîtrise technique pour faire en sorte que le spectateur puisse croire en la véracité de ce qu'il observe. Certains de ces photographes choisissent de valoriser l'univers féérique des contes, qui fait partie de l'imagerie collective des sociétés occidentales contemporaines. Les contes de fées sont un moyen d'évasion, tout comme l'est la mode. Cette partie s'appliquera à mettre en avant les différents moyens mis en œuvre pour créer des photographies qui illustrent les contes de fées au travers de la mode. Pour cela seront pris en exemple trois photographes, Paolo Roversi, Karl Lagerfeld et Tim Walker.

Enfin, on verra dans une dernière partie intitulée "magnifier l'ordinaire" que l'analyse seule, des différents travaux de photographes créant des univers visuels issus des contes de fées, n'est pas suffisante pour démontrer tout le travail que demande la sublimation de l'ordinaire. La mise en place d'une partie pratique est nécessaire. Elle servira à mettre en application les observations récurrentes qui ont pu être faites dans la partie précédente. Quatre princesses de contes de fées vont être mises en lumière par la magie de la photographie. Les modèles seront issues de la vie courante pour prouver que par la grande connaissance des outils photographiques et scénique, il est possible de scénariser et de magnifier le quotidien. Toute la mise en scène va être étudiée et fabriquée, des costumes au décor. Cette partie s'appliquera à mettre en avant tous les détails qui font d'une photographie de mode ce qu'elle est, tout en axant le sujet sur des princesses issues de contes de fées.

# I. Entre conscient et inconscient, les princesses des contes de fées

## A. Les contes de fées

### 1. Le genre

#### a) La tradition orale

Inspirés des mythes et des légendes, les contes de fées sont restés longtemps dans une tradition uniquement orale<sup>1</sup>, ils se transmettaient de bouche-à-oreille lors de soirées populaires et familiales. La littérature enfantine n'existant pas encore, les histoires racontées lors de ces veillées se devaient d'être accessibles à tout l'auditoire. Le contexte social de l'époque attestait que hormis lors de ces réunions multi-générationnelles, les enfants ne pouvaient guère connaître ces fameux récits. Le récit des contes de fées était une occupation distrayante essentielle pour la population<sup>2</sup>, principalement dans la classe paysanne<sup>3</sup> car elle ne participait ni à la culture savante, ni à la culture littéraire. Pour cela elle se créa sa propre culture, basée sur des histoires, de la musique, des croyances, un habillement particulier, qui forme le folklore.

#### b) Définition du genre littéraire

Il faut savoir que la locution "conte de fées" ne nécessite pas forcément la présence de fées dans le récit<sup>4</sup>, cela signifie seulement qu'il s'agit de la narration d'un univers magique ou enchanteur. Ce terme désigne un genre littéraire qui correspond aux contes merveilleux. Ces derniers semblent n'avoir pas de limite d'âge, de nationalité ou de culture<sup>5</sup>.

#### c) Les premiers écrits

C'est Charles Perrault<sup>6</sup> le premier à avoir mis par écrit certaines de ces histoires, notamment avec son premier recueil de *Contes en vers* (composé de *Griselidis*, *Les Souhais ridicules* et *Peau-d'Âne*) publié en 1694<sup>7</sup>. C'est ainsi que le genre littéraire, tel qu'on le connaît aujourd'hui, est né<sup>8</sup>. Ce genre littéraire "implique qu'on soit libre d'inventer des situations particulières qui permettent de panser les vides juridiques et les inégalités dues au pouvoir

---

<sup>1</sup> Marc Soriano, *Contes de fées*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

<sup>2</sup> Marie-Louise von Franz, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, éditions Jacqueline Renard, coll. La Fontaine de Pierre, 2003, p.15

<sup>3</sup> Nicole Belmont, *Folklore*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

<sup>4</sup> Bruno Bettelheim, *La psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1999, p.43

<sup>5</sup> Marie-Louise von Franz, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, éditions Jacqueline Renard, coll. La Fontaine de Pierre, 2003, p.41

<sup>6</sup> Écrivain français (Paris 1628 - Paris 1703) célèbre grâce à ses *Contes* dans lesquels se rencontrent la tradition orale et l'écriture. - Encyclopédie Larousse en ligne, *Charles Perrault*, <larousse.fr/encyclopedie/personnage/Charles\_Perrault>

<sup>7</sup> Marc Soriano, *Perrault Charles (1628-1703)*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

<sup>8</sup> Marie-Louise von Franz, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, éditions Jacqueline Renard, coll. La Fontaine de Pierre, 2003, p.16-17

*absolu des rois et des pères*<sup>9</sup>. Les récits merveilleux favorisaient en effet le rêve et les fantasmes liés aux différences sociales de l'époque<sup>10</sup>.

Il existe plusieurs auteurs de contes célèbres en Europe, où sont nés les contes au sens littéraire tels qu'on les connaît aujourd'hui. On ne s'intéressera qu'à certains d'entre eux pour ce mémoire de recherche, Charles Perrault, Hans Christian Andersen<sup>11</sup> et les frères Grimm<sup>12</sup>. La popularité de ces contes "*a quelque peu éclipsé, pour le grand public, celle de leurs auteurs*"<sup>13</sup>, et encore davantage depuis l'adaptation à l'écran de certains d'entre eux<sup>14</sup>.

*"Il n'y avait pas de règles strictes sur la manière de les transmettre, si bien que, dans bien des cas, plusieurs histoires se sont trouvées mélangées entre elles. Dans les premières publications de contes de fées, les éditeurs ou les écrivains les modifiaient souvent pour les adapter à leur propre goût"*<sup>15</sup>. C'est ainsi que certains contes de Perrault sont très ressemblants à d'autres que l'on pourrait trouver chez les frères Grimm, on y retrouvera tout de même quelques variantes.

Les contes de Perrault sont sobres et efficaces, l'auteur n'entre pas dans de longs discours narratifs bien qu'il n'hésite pas à détailler certains éléments, telle que la parure<sup>16</sup>. Ces contes ont "*une allure populaire, traditionnelle et naïve, naturelle en un mot*"<sup>17</sup> car ce ne sont que la retranscription d'histoires racontées par des mères l'Oye<sup>18</sup> et qui font partie intégrante du folklore occidental.

Les *Contes de l'enfance et du foyer*, premier volume publié vers 1812 par les frères Grimm, est l'aboutissement de six ans de collecte d'histoires à travers toute l'Allemagne<sup>19</sup>. Ce recueil a connu un vif succès auprès de lecteurs de tous âges et de toutes couches sociales.

---

<sup>9</sup> Christian Biet, *Contes de fées (Madame d'Aulnoy - 1697-1698)*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

<sup>10</sup> Voir Le culte des élites p.16 et Les catégories sociales dans les contes p.19

<sup>11</sup> Écrivain danois (Odense 1805 - Copenhague 1875) connu pour ses *Contes* (1835-1872). - Encyclopédie Larousse en ligne, *Hans Christian Andersen*, <larousse.fr/encyclopedie/personnage/Andersen/105372>

<sup>12</sup> Écrivains et philologues allemands : Jakob (Hanau 1785 – Berlin 1863) et son frère Wilhelm (Hanau 1786 – Berlin 1859). Ils sont connus pour leurs recherches et pour les *Contes d'enfants et du foyer*. - Encyclopédie Larousse en ligne, *Les frères Grimm*, <larousse.fr/encyclopedie/litterature/Grimm/173693>

<sup>13</sup> Christian Helmreich, *Contes de l'enfance et du foyer*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

<sup>14</sup> Voir Le cas Disney p.29

<sup>15</sup> Marie-Louise von Franz, *Les modèles archétypiques dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1999, p.244-245

<sup>16</sup> Voir Importance de la parure p.13

<sup>17</sup> Christian Biet, *Contes (Charles Perrault - 1697)*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

<sup>18</sup> "*Allusion aux fées aux pieds palmés et aux nourrices qui parlent en cacardant comme des oies.*" Christian Biet, *Contes (Charles Perrault - 1697)*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

<sup>19</sup> Michel-François Demet, *Grimm (Jakob et Wilhelm) 1785-1863 1786-1859*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

"A l'origine, et jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle environ, les contes de fées n'étaient pas tant destinés aux enfants qu'à la population adulte"<sup>20</sup>. C'est à l'époque du Romantisme que les contes vont être de nouveau très lus et très observés<sup>21</sup>. C'est également à cette période qu'un réel public enfantin émerge, suivent donc les toutes premières collections de recueils d'histoires pour la jeunesse, dans lesquels figurent évidemment les *Contes* de Perrault ou des frères Grimm<sup>22</sup>.

#### **d) L'interprétation des contes de fées**

Avec le temps et l'avancée du courant rationnel, le refus de l'irrationnel fit "*que l'on ne vit plus dans les contes populaires qu'absurdes histoires de vieilles femmes, tout juste bonnes à amuser les enfants*"<sup>23</sup>. Jusqu'à il y a peu, bon nombre d'adultes se refusaient à prendre au sérieux les contes de fées. Il aura fallu que ces derniers deviennent l'objet de recherches littéraires et scientifiques pour que les contes gagnent en d'intérêt dans différents pays. L'interprétation des contes de fées a joué un rôle très important dans ce regain d'attention. Parmi les plus grands contributeurs à l'analyse psychanalytique et sociologique des contes de fées on retrouve Carl Gustav Jung, Marie-Louise von Franz et bien sûr Bruno Bettelheim<sup>24</sup>.

La *Psychanalyse des contes de fées* de Bruno Bettelheim<sup>25</sup>, "*étudie le sens et l'importance des contes dans l'éducation, notamment pour la libération des émotions chez l'enfant*"<sup>26</sup>. Le travail de ce psychanalyste a été d'étudier l'influence qu'à la lecture des contes de fées aux enfants et la possible influence qu'ils peuvent avoir sur leur personnalité lorsqu'ils grandissent. Selon Bettelheim, "*le sens le plus profond du conte est différent pour chaque individu, et différent pour la même personne à certaines époques de sa vie*"<sup>27</sup>.

Un enfant qui lit<sup>28</sup> un conte de fées aura tendance à s'identifier, parfois malgré lui, au héros<sup>29</sup>. Dans les contes populaires, "*si tout finit bien, c'est en fait à cause des qualités d'esprit et de cœur du héros*"<sup>30</sup>. L'histoire leur offre un modèle de comportement à suivre ou

---

<sup>20</sup> Marie-Louise von Franz, *La femme dans les contes de fées*, Paris, Jacqueline Renard et La Fontaine De Pierre, 2009, p.19

<sup>21</sup> Michel-François Demet, *Grimm (Jakob et Wilhelm) 1785-1863 1786-1859*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

<sup>22</sup> Marc Soriano, *Perrault Charles (1628-1703)*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

<sup>23</sup> Marie-Louise von Franz, *La femme dans les contes de fées*, Paris, Jacqueline Renard et La Fontaine De Pierre, 2009, p.19

<sup>24</sup> Pour des informations complémentaires, la bibliographie contient quelques unes de leurs références.

<sup>25</sup> Psychanalyste américain d'origine autrichienne (Vienne 1903 - Silver Spring, Maryland, 1990) connu pour ses recherches dans le domaine des psychoses infantiles. - Encyclopédie Larousse en ligne, *Bruno Bettelheim*, <larousse.fr/encyclopedie/personnage/Bettelheim/108732>

<sup>26</sup> Pamela Tytell, *Bettelheim Bruno (1903-1990)*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

<sup>27</sup> Bruno Bettelheim, *La psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1999, p.26

<sup>28</sup> Ou qui écoute le récit si quelqu'un lui lit.

<sup>29</sup> Voir La place de la femme dans les contes de fées p.22

<sup>30</sup> Marc Soriano, *Contes de fées*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

simplement à tenter d'imiter<sup>31</sup>. Ce principe va aider l'enfant à savoir ce qui est bien et ce qui est mal<sup>32</sup> et l'aidera à forger sa personnalité en ayant un meilleur sens de la valeur morale. Les contes de fées sont éloquentes pour les enfants car ils ont la même façon de voir le monde<sup>33</sup>, l'imaginaire est sans limite, un bosquet peut devenir une forêt<sup>34</sup> et une flaque d'eau un lac dans lequel se trouve un monstre géant.

"Aucun enfant normal, quand il atteint l'âge de cinq ans environ, ne croit que ces histoires sont conformes à la réalité"<sup>35</sup>. Les enfants font confiance à ce que leur racontent leurs parents, si ces derniers leur lisent des contes de fées c'est qu'ils ont le droit de laisser libre court à leur imaginaire. Les contes ont une bonne influence psychologique sur les enfants et sur leur développement futur, principalement sur le fait de croire au désir et de se préparer aux désillusions<sup>36</sup>. Les contes de fées servent donc à aider l'enfant à se forger sa personnalité tout en fortifiant son sens critique et sa confiance en l'avenir.

Ce qui fait que même certains adultes sont tant attirés par les contes de fées<sup>37</sup> c'est que dans les histoires, les désirs s'accomplissent. D'autres, au contraire, dénigrent l'influence que peuvent avoir les contes sur leur enfant, que cela ne leur montre pas la vérité sur la vie. Bettelheim affirme d'ailleurs que tout enfant croit au magique et que justement pour apprendre à faire face à la réalité de la vie il faut être imprégné de fantasmes féeriques<sup>38</sup>.

#### **e) Le choix des contes traités**

Avec le nombre de contes que chacun de ces auteurs a écrit respectivement<sup>39</sup>, il était impossible de tous les traiter dans ce mémoire de recherches. Le choix s'est porté sur : *Cendrillon* et *Peau d'Âne* de Perrault, *Blanche-Neige* des frères Grimm et *La Petite Sirène* de Andersen. Dans les différentes parties ci-après je ne m'attarderai donc que sur ces contes.

Cette sélection de quatre contes a été effectuée par rapport à leur histoire. Principalement au fait qu'il s'agissait des aventures d'héroïnes<sup>40</sup> qui étaient ou qui deviennent<sup>41</sup> des princesses et qui doivent passer par un processus de transformation ou de

---

<sup>31</sup> Marie-Louise von Franz, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, éditions Jacqueline Renard, coll. La Fontaine de Pierre, 2003, p.82-83

<sup>32</sup> Bruno Bettelheim, *La Psychanalyse des contes de fées*, Chapitres "La peur du fantôme" et "Transcender l'enfance à l'aide de l'imagination", Paris, Pocket, 1999, 478p.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.73

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.102

<sup>35</sup> *Loc cit.*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.196

<sup>37</sup> Voir Le cas Disney p.29

<sup>38</sup> Bruno Bettelheim, *La psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1999, p.184-185

<sup>39</sup> En dehors du fait que certaines de leurs histoires ont des faits semblables les unes par rapport aux autres.

<sup>40</sup> Voir La place de la femme dans les contes de fées p.22

<sup>41</sup> Voir Le statut initial et/ou le statut final p.23

travestissement<sup>42</sup> pour changer leur état social<sup>43</sup>. Un peu comme dans la mode où le vêtement a une place capitale dans la démonstration de son appartenance à un groupe social<sup>44</sup>, favorisée par la créativité de la photographie de mode.

## 2. Entre conscient et inconscient, entre fantasme et réalité

Les contes de fées sont des "*réécits archétypiques que l'on peut comparer à des rêves collectifs*"<sup>45</sup>. Ils sont empreints des fantasmes d'une époque ou de son auteur, mélangés à un discours moralisateur, mais surtout, ils participent à la création du rêve<sup>46</sup> de "la vie de château". Le conte de fées "*nous emmène dans le monde lointain du rêve enfantin de l'inconscient collectif*"<sup>47</sup>.

### a) Les fantasmes des contes

Un fantasme définit une production imaginaire avec un scénario déterminé et représentant un désir de manière plus ou moins marquée<sup>48</sup>. "*On a souvent dit que les productions fantastiques étaient un moyen de projection de nos fantasmes*"<sup>49</sup>. Les êtres fantastiques<sup>50</sup> sont créés à partir de leurs différences physiques ou psychologiques<sup>51</sup> et de leur relation avec un personnage humain. En exemple, on peut citer le personnage de la sirène, qui peut être perçue<sup>52</sup> "*comme l'idéal-type féminin muni de ses plus beaux atours et, en somme, comme un personnage convoité*"<sup>53</sup>. Une grande partie des contes de fées sont imprégnés, plus ou moins subtilement, de fantasmes.

### b) Y croire sans y croire

Durant la lecture d'un conte, on s'implique sentimentalement dans le récit, particulièrement dans le personnage principal. Le phénomène d'identification au héros ou à l'héroïne<sup>54</sup> est fréquent et cela permet au lecteur de "*partager les tribulations que doit endurer*

---

<sup>42</sup> Voir Le travestissement p.14 et La transformation ou le travestissement p.24

<sup>43</sup> Voir La marque du statut social p.13

<sup>44</sup> Voir Le culte des élites p.16

<sup>45</sup> Marie-Louise von Franz, *La femme dans les contes de fées*, Paris, Jacqueline Renard et La Fontaine De Pierre, 2009, p.7

<sup>46</sup> Rêve collectif, de part sa tradition populaire.

<sup>47</sup> Marie-Louise von Franz, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, éditions Jacqueline Renard, coll. La Fontaine de Pierre, 2003, p.57

<sup>48</sup> Carlos Maffi, *Fantasme*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

<sup>49</sup> Patrick Legros, Frédéric Monneyron, Jean-Bruno Renard, Patrick Tacussel, *Sociologie de l'imaginaire*, Paris, éditions Armand Colin, coll. Cursus, 2006, p.203

<sup>50</sup> Tels que les elfes, les gnomes, les dragons, les sirènes, etc.

<sup>51</sup> Par exemple la fée réalise les désirs, elle aide à la concrétisation d'envies ou de fantasmes. La sirène, elle, se caractérise par un corps mi-femme, mi-poisson.

<sup>52</sup> Soit par identification, soit par projection.

<sup>53</sup> Patrick Legros, Frédéric Monneyron, Jean-Bruno Renard, Patrick Tacussel, *Sociologie de l'imaginaire*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2006, p.203

<sup>54</sup> En général l'homme au personnage masculin et la femme au personnage féminin.

le personnage principal"<sup>55</sup>. En s'imaginant vivre les aventures du personnage, on envisage le dénouement heureux de l'histoire comme étant le sien. En cela le mariage, qui est régulièrement une fin dite "heureuse" d'un conte de fées, est symbolisé comme l'aboutissement d'une vie<sup>56</sup>.

### **c) Le rêve comme refuge**

Gilbert Durand<sup>57</sup> estimait que la production d'imaginaire, et donc le rêve dans le domaine du subconscient, permet d'évacuer une trop forte idéologie sociale. "*Cette production, permise par la fonction fantastique, guide l'homme pour échapper à une sorte de statique existentielle*"<sup>58</sup>. Créer des images imaginaires est un besoin fondamental, aussi bien socialement que psychologiquement. Ce besoin "*oscille entre la volonté d'imaginer un monde inconnu afin de se recroqueviller dans la sûreté de ce que nous possédons, et celle de déjouer par la dérision, en créant ces images, un autre monde inconnu, mais que nous ne pouvons pas construire*"<sup>59</sup>. Imaginer une vie ou un avenir à travers le fantasme<sup>60</sup> ou le rêve<sup>61</sup> est une façon d'apaiser le sentiment de frustration. Il est donc normal que les contes de fées soient propices à la création d'un échappatoire imaginaire pour son lecteur<sup>62</sup>.

## **3. Importance de la parure**

Dans un certain nombre de contes mettant en scène des héroïnes à la recherche d'un prince, la parure vestimentaire est le moyen d'attirer l'attention<sup>63</sup>. "*Princes et princesses ne sont séduisants que quand ils sont magnifiquement vêtus*"<sup>64</sup>. La parure, plus elle est somptueuse, plus elle séduit. "*Chez Perrault, une fiancée ne peut être attrayante que si elle est richement parée*"<sup>65</sup>, "*la parure de la fiancée est toujours sa qualité fondamentale*"<sup>66</sup>.

### **a) La marque du statut social**

Selon l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, "*le vêtement était bien plus qu'une simple parure dont l'homme usait pour se protéger du froid. Il servait à défendre le corps des*

---

<sup>55</sup> Marie-Louise von Franz, *La délivrance dans les contes de fées*, Paris, éditions du Dauphin et Jacqueline Renard, coll. La Fontaine de Pierre, 2004, p.16

<sup>56</sup> Voir Le mariage comme un aboutissement p.21

<sup>57</sup> Universitaire français, agrégé de philosophie, connu pour ses travaux sur la mythologie et l'imaginaire.

<sup>58</sup> Patrick Legros, Frédéric Monneyron, Jean-Bruno Renard, Patrick Tacussel, *Sociologie de l'imaginaire*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2006, p.113

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.93

<sup>60</sup> De l'ordre du conscient.

<sup>61</sup> De l'ordre du subconscient.

<sup>62</sup> Voir L'interprétation des contes de fées p.10

<sup>63</sup> Voir Les jeux de séduction p.26

<sup>64</sup> Jean-Pierre Mothe, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris, éditions l'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 1999, p.109-110

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.64

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.78

*injures de l'air, le couvrir ou l'orner. Aussi l'habit exerça-t-il très rapidement un pouvoir de séduction en devenant une marque de distinction sociale*"<sup>67</sup>.

Les bals<sup>68</sup> permettent de montrer son rang et sa réussite sociale<sup>69</sup>. C'est le vêtement qui permet aux membres d'une catégorie sociale<sup>70</sup> de se reconnaître entre eux. Dans ce genre d'évènement c'est la première impression qui est déterminante, et quoi de mieux pour se faire remarquer qu'une robe somptueuse. Bien que la différence de fortune ou de rang social soit peu important dans les contes de fées<sup>71</sup>, c'est tout de même l'apparence, et par là même la symbolique du statut social ou de la richesse qui fera office de séduction.

Les habits richement parés n'étant financièrement accessibles qu'aux plus riches, les pauvres passaient alors totalement inaperçus. "*Le corps n'est rien, l'habit peut tout*"<sup>72</sup>. L'intervention d'une fée<sup>73</sup> ou d'une sorcière<sup>74</sup>, pour transformer cet aspect misérable en une apparence remarquable, dans les contes de fées, rendait alors la richesse et la beauté accessibles à tous<sup>75</sup>.

#### **b) Le travestissement**

Le travestissement est l'action de se déguiser avec les vêtements d'un autre sexe ou d'une autre condition. On retrouve la notion de travestissement dans les bals costumés, entre autre.

Dans les contes, le travestissement<sup>76</sup> est principalement utilisé pour tromper les autres, souvent dans le but de se protéger. Dans le cas de *Peau d'Âne*, la fée l'aide à s'enlaidir pour échapper à sa condition. Il arrive que l'intervention magique puisse également modifier l'aspect physique d'une héroïne dans un autre but. Dans *la Petite Sirène* la sorcière l'aide à changer son apparence de femme-poisson pour entrer dans le monde des hommes.

#### **c) La robe de bal**

Les bals sont une occasion de rassembler les membres d'une catégorie sociale tout en en profitant pour mettre ses atouts<sup>77</sup> en valeur. Les premiers bals étaient ceux des grandes

---

<sup>67</sup> Alexandra Fau, *Des métiers de la mode aux maisons d'art*, Paris, Ouest-France, 2013, coll. Histoire, p. 7

<sup>68</sup> Ou les soirées mondaines, dans nos sociétés occidentales contemporaines

<sup>69</sup> Jean-Luc Dufresne et Brigitte Richart, Musée Christian Dior de Granville, *Le Grand Bal Dior* [catalogue d'exposition], Versailles, Artlys, 2010, p.13

<sup>70</sup> Voir La marque du statut social p.13

<sup>71</sup> *Cendrillon* est fille de bourgeois, *Peau d'Âne* s'habille en souillon et travaille en cuisine, elles épousent pourtant toutes deux des princes.

<sup>72</sup> Jean-Pierre Mothe, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris, éditions l'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 1999, p.109-110

<sup>73</sup> Dans *Cendrillon* ou dans *Peau d'Âne*.

<sup>74</sup> Dans *la Petite Sirène* entre autre.

<sup>75</sup> A travers le rêve et l'imagination.

<sup>76</sup> Voir La transformation ou le travestissement p.24

<sup>77</sup> Son rang ou sa fortune.

cours européennes. C'est au XVIII<sup>e</sup> siècle, que les bals atteignent le degré de magnificence<sup>78</sup> qu'on leur connaît aujourd'hui. Lors des grands bals de cour, tous les invités sortaient les vêtements d'apparat où le faste et la richesse étaient exaltés au plus haut point.

Il existe deux types de bals : le bal comme évènement mondain<sup>79</sup> et le bal costumé. Dans un cas comme dans l'autre, l'évènement sert à s'évader de la réalité. *"Élitistes par essence, le bal comme la soirée mondaine ont lieu sur invitation et se réfèrent en ce sens au modèle des bals de cours des siècles passés"*<sup>80</sup>. La robe de bal a toujours fait rêver et *"doit faire de celle qui la porte, une créature de rêve"*<sup>81</sup>.

Le bal, comme évènement mondain, concerne aujourd'hui principalement *"le tapis rouge, les soirées de gala et les défilés de Haute-couture pour habiller les rêves et les espoirs de chacun"*<sup>82</sup>. Il s'agit d'évènements en tous genres<sup>83</sup> où chacun se met en valeur en usant de la parure pour créer une première impression visuelle<sup>84</sup> forte.

Le bal costumé est un mélange de deux univers, celui du carnaval<sup>85</sup> et celui de l'aristocratie<sup>86</sup>, il vise *"à l'autocélébration d'une micro-société"*<sup>87</sup>. C'était un évènement qui permettait aux adultes *"de se divertir et de redevenir en quelque sorte des enfants, le bal costumé entrelace deux mondes, l'enfance et l'âge adulte"*<sup>88</sup>.

Les femmes, lors de ces soirées, cherchent à avoir la plus somptueuse tenue pour être la plus belle<sup>89</sup>. Et pour *"concrétiser le conte de fées, le couturier s'attache à orienter au mieux ses clientes dans le choix de leur tenue"*<sup>90</sup>. Parmi les robes de bal on peut en distinguer différents types, des robes de soirée, de gala, de bal et de grand bal. Elles peuvent se porter très longues ou très courtes, ornées de broderies ou de paillettes, totalement unies ou à motifs, réalisées à partir d'un ou plusieurs tissus, les possibilités sont infinies<sup>91</sup>. Chacune d'entre elles est tout de même réalisée dans des matières nobles, précieuses ou rares, qui

---

<sup>78</sup> Jean-Luc Dufresne et Brigitte Richart, Musée Christian Dior de Granville, *Le Grand Bal Dior* [catalogue d'exposition], Versailles, Artlys, 2010, p.15

<sup>79</sup> Bal des débutantes, bal de charité, bal évènementiel. Sans oublier les bals qui avaient lieux à la cour.

<sup>80</sup> Jean-Luc Dufresne et Brigitte Richart, Musée Christian Dior de Granville, *Le Grand Bal Dior* [catalogue d'exposition], Versailles, Artlys, 2010, p.17

<sup>81</sup> *Ibid.*, Citation de Christian Dior, p.87

<sup>82</sup> *Ibid.*, Préface de John Galliano, p.6

<sup>83</sup> Bal de charité, grand Gala, soirée évènementielle publicitaire, festival de cinéma,...

<sup>84</sup> Voir Les nouveaux modèles, des princesses "People" p.17

<sup>85</sup> Qui est une tradition populaire.

<sup>86</sup> Et de la Haute-couture depuis le XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>87</sup> Jean-Luc Dufresne et Brigitte Richart, Musée Christian Dior de Granville, *Le Grand Bal Dior* [catalogue d'exposition], Versailles, Artlys, 2010, p.18

<sup>88</sup> *Ibid.*, p.13

<sup>89</sup> Un peu à la manière de Cendrillon, qui fait forte impression à toute l'assemblée lorsqu'elle arrive au bal.

<sup>90</sup> Barbara Jeauffroy-Mairet, Musée Christian Dior de Granville, *Le Grand Bal Dior* [catalogue d'exposition], Versailles, Artlys, 2010, p.61

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.87 et voir les images en annexes

jouent avec la lumière, naturelle ou artificielle, et qui attirent le regard de par leur scintillement.

Le bal est le plus ancien évènement mondain qui existe encore de nos jours. On peut d'ailleurs citer le "*White Love Ball*"<sup>92</sup> qui est un évènement caritatif, souvent inspiré de la thématique des contes de fées, auquel participent de grands noms de la mode<sup>93</sup>. Le "*Love Ball White Fairy Tale*" de 2011 s'est présenté sous la forme d'un défilé<sup>94</sup> et d'une vente aux enchères de robes de grands couturiers dont les bénéficiaires allaient à la fondation<sup>95</sup>.

## **B. La différence de milieux économique et sociologique entre la réalité et les contes**

### **1. Le culte des élites**

La catégorie sociale des élites a toujours suscité l'admiration de la masse. Depuis le Moyen-Âge, où les rois et reines représentaient un modèle de pouvoir et de richesse inaccessible, jusqu'à nos jours, où les personnalités du star-system et du vedettariat sont les nouveaux modèles.

#### **a) Définition des élites**

Le terme "élite" peut être utilisé au singulier ou au pluriel. Cela désigne un groupe de personnes "*considérées comme les meilleurs ou les plus remarquables dans tel ou tel groupe, à définir*"<sup>96</sup> mais aussi "*de ceux ou de celles qui occupent le premier rang dans un ensemble donné*"<sup>97</sup>. Dans les deux cas, il s'agit de distinguer une catégorie restreinte (quel que soit le critère d'identification : professionnel, culturel, religieux, linguistique) de personnes par rapport à une masse qui constitue la non-élite<sup>98</sup>. La grande différence entre l'élite et la masse, dans nos sociétés, se trouve dans une inégalité de pouvoir<sup>99</sup>. L'élite (au singulier) sera plus souvent le terme utilisé pour définir les classes dirigeantes ou gouvernementales"<sup>100</sup>.

#### **b) Le pouvoir politique et économique d'autrefois**

Dans l'Histoire on observe de nombreux changements sur le mode de sélection des élites. "*Trois principes généraux se sont succédés : la sélection sur la base du sang, sur la base de*

---

<sup>92</sup> Organisé pour la *Naked Heart Foundation*, fondé et soutenu par Natalia Vodianova [nakedheart.org]

<sup>93</sup> Christian Louboutin, Paolo Roversi, Valentino, Oscar de la Renta et Roberto Cavalli parmi tant d'autres.

<sup>94</sup> Voir images en annexe.

<sup>95</sup> Ce qui prouve bien que la Haute-couture appartient au monde des riches et que les pauvres en sont exclus.

<sup>96</sup> Jacques Coenen-Huther, *Sociologie des élites*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2004, p.1

<sup>97</sup> *Loc. cit.*

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.23

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.12-13

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.5

la propriété et sur la base de la performance"<sup>101</sup>. Le principe du sang a toujours été de mise dans la société aristocratique. Les principes de propriété et de richesse ont été ajoutés par la société bourgeoise.

Lorsque la sélection des élites se fait par le lien du sang (qui est une caractéristique héritée), la notion de modèle social est assez peu pertinent. Ce critère étant très restreint, il est difficile de s'y référer et de tenter de l'imiter. "*Dans ce cas, on observera, des phénomènes d'imitation ou de rejet, mais sans que cela puisse se traduire par de réelles stratégies d'insertion*"<sup>102</sup>. On peut ainsi mettre en corrélation ce principe d'imitation avec les contes de fées<sup>103</sup>. En effet, ces derniers visent à modifier les conditions d'accès à l'élite à travers la bonté, l'innocence ou la séduction<sup>104</sup>. "*La supériorité d'une élite influente doit pouvoir être perçue comme atteignable, au moins partiellement*"<sup>105</sup>. Les principaux modèles<sup>106</sup> de l'Histoire sont les monarques<sup>107</sup> car ils représentent le pouvoir politique et économique national ou local<sup>108</sup>. Les contes aidaient à rendre possible, au moins dans les récits, cet espoir de changement de condition sociale, d'où le fait que les contes appartiennent au folklore<sup>109</sup>. Le changement de classe se produit sur un mode merveilleux qui se traduit dans un processus de transformation et d'identification de la "noblesse" invisible à priori, inconnu de tous et parfois de la personne elle-même. Cette "noblesse" cachée se révèle au grand jour dans son apparence extérieure de façon soudaine et magique. Dans les contes la frontière entre les catégories sociales n'est pas infranchissable par les gens de basse extraction. Toute la population<sup>110</sup> pouvait ainsi espérer appartenir à l'élite<sup>111</sup> de son pays.

### **c) Les nouveaux modèles, des princesses "People"**

L'aristocratie a cédé sa place à de nouvelles élites, vedettes de cinéma ou de musique, artistes du spectacle,... "*Toutes sont jeunes, belles, riches et célèbres*"<sup>112</sup>. Les nouveaux modèles<sup>113</sup> "*ne sont plus de façon directe des élites du pouvoir mais bien, avant tout, des élites*

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p.62

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.26-27

<sup>103</sup> En tout cas ceux que nous utilisons dans ce mémoire, à savoir *Cendrillon, Peau d'Âne, Blanche-Neige et La Petite Sirène*.

<sup>104</sup> Principalement physique, et même vestimentaire pour certains d'entre eux.

<sup>105</sup> Jacques Coenen-Huther, *Sociologie des élites*, Paris, Armand Colin, coll. Coursus, 2004, p.127

<sup>106</sup> Ceux qui représentaient l'élite.

<sup>107</sup> Les membres de la royauté, de la monarchie ou plus largement de la noblesse.

<sup>108</sup> Par exemple, un roi pour son peuple tout entier ou le seigneur d'un château pour les paysans à son service.

<sup>109</sup> Voir La tradition orale p.8

<sup>110</sup> Tout ceux qui n'appartenaient ni à la noblesse, ni à la bourgeoisie.

<sup>111</sup> Les rois et reines, princes et princesses.

<sup>112</sup> Madeleine Delpierre, *Le costume - La Haute-couture 1945-1995*, Paris, Flammarion, coll. Tout l'art, grammaire des styles, 1997, p.72

<sup>113</sup> De nos sociétés occidentales contemporaines.

de la notoriété"<sup>114</sup>. L'accession à ce type d'élite est basée sur des caractéristiques acquises<sup>115</sup>. "Une dynamique se crée entre les stratégies de l'élite établie et celle des candidats à l'admission dans l'élite"<sup>116</sup>. On constate que l'élitisme est un processus d'identification qui passe par le mimétisme et une forme de visibilité plus que par l'accès un pouvoir réel, matériel ou l'appartenance à un groupe préexistant.

Le vêtement<sup>117</sup> a toujours contribué au mode de reconnaissance des élites<sup>118</sup>, ou au moins à l'impression d'en faire partie. "Autrefois la mode était réservée à la haute bourgeoisie et aux nobles. Les classes modestes observaient ce que portaient les classes sociales plus aisées et les imitaient"<sup>119</sup>. Dès 1947, les plus grandes stars d'Hollywood<sup>120</sup> s'habillent chez Christian Dior. "Icônes de la mode, elles imposent leur glamour au fil des pages des magazines"<sup>121</sup>. Depuis cette période, les nouveaux modèles de mode sont les célébrités, des personnalités du cinéma, des enfants de riches propriétaires,... Tous les invités d'événements mondains qui entrent dans la rubrique "people" de la presse généraliste et font la une de la presse à scandale. "Ces élites s'imposent par les techniques du vedettariat"<sup>122</sup> et leur influence est largement relayée par les médias. "En permanence l'individu se raconte ainsi une histoire, à soi et aux autres, par la manière dont il se met esthétiquement en scène"<sup>123</sup>.

Qu'elle soit discrète ou non sur sa vie privée, c'est lors de la vie publique "premières ou avant-premières, soirées de charité ou de lancement, remises de prix, festivals internationaux et autres mondanités"<sup>124</sup> que la célébrité doit montrer qu'elle a du goût, de la classe et du style<sup>125</sup>. Pour cela, porter des vêtements et des accessoires de grandes maisons de couture peuvent influencer sur son image médiatique.

Nombreuses sont les actrices qui "portent haut la marque, sur le tapis rouge qui mène aux marches du palais du festival de Cannes, devenant le temps d'une soirée des mannequins stars pour ce qui est aujourd'hui le plus beau défilé du monde"<sup>126</sup>. "Les galas d'ouverture des grands événements sur tapis rouge ont donc remplacé les bals d'antan, les stars DJ les

---

<sup>114</sup> Jacques Coenen-Huther, *Sociologie des élites*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2004, p.93-94

<sup>115</sup> Comme le talent, la qualification ou les ressources.

<sup>116</sup> Jacques Coenen-Huther, *Sociologie des élites*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2004, p.26-27

<sup>117</sup> Voir La marque du statut social p.13

<sup>118</sup> Xavier Chaumette, *Tissus pour un siècle de mode, les textiles et les modes féminines en France au XX<sup>e</sup> siècle*, éditions Michel Lafon, 2002, p.71

<sup>119</sup> Jenny Udale, *Textile & Mode*, Paris, Pyramid, coll. Les essentiels - Stylisme, 2009, p.122

<sup>120</sup> Marilyn Monroe et Grace Kelly parmi tant d'autres.

<sup>121</sup> Résumé du livre : *Stars en Dior*, Rizzoli, 2012, 232p.

<sup>122</sup> Jacques Coenen-Huther, *Sociologie des élites*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2004, p.94

<sup>123</sup> Michel Dion, Mariette Julien, *Éthique de la mode féminine*, Paris, édition Puf, 2010, p.5

<sup>124</sup> Jérôme Hanover, *Stars en Dior*, Rizzoli, 2012, p.105

<sup>125</sup> Voir images en annexes

<sup>126</sup> Serge Toubiana, *Stars en Dior*, Rizzoli, 2012, p.10

*orchestres, les expositions les divertissements, les sorties de défilés, les entrées... De quoi toujours faire rêver !*"<sup>127</sup>.

Le succès des vedettes<sup>128</sup> fait rêver et "*apparaît comme la voie royale tant du point de vue des gratifications symboliques que des gratifications matérielles*"<sup>129</sup>. Même si les classes sociales inférieures aux célébrités les admirent et essaient de les imiter, cela se fera principalement par des produits dérivés<sup>130</sup> et non pas par les vêtements. N'étant pas financièrement accessibles à tous, les maisons de Haute-couture se lancent dans une "*politique de licences sur les parfums et autres accessoires qui permettent ainsi à une nouvelle clientèle d'accéder à sa part de rêve*"<sup>131</sup>.

## 2. Les catégories sociales dans les contes

Dans les contes de fées, on trouve "*pour héros ou héroïne soit des princes des princesses, soit des anonymes, soit encore des personnes socialement défavorisées*"<sup>132</sup>. Les personnages principaux peuvent donc faire partie de l'élite<sup>133</sup> ou de la masse<sup>134</sup>. Dans les contes, le héros, souvent à la fin de l'histoire, reçoit une récompense pour ses qualités ou ses actions<sup>135</sup>.

Dans les contes de Grimm on observe seulement deux catégories sociales marquées, des figures royales habitant le plus souvent des châteaux d'une part, et des gens simples comme des villageois d'autre part<sup>136</sup>. Dans les contes de fées en règle générale, les catégories sociales sont bien définies<sup>137</sup>, l'enjeu d'un tel cloisonnement est justement de pouvoir rompre miraculeusement cette frontière sociale. C'est ainsi que l'on peut retrouver "*un culcendron*"<sup>138</sup> mariée à un prince au cours d'une ascension sociale vertigineuse et en bien peu de temps"<sup>139</sup>.

---

<sup>127</sup> Vincent Leret, Musée Christian Dior de Granville, *Le Grand Bal Dior* [catalogue d'exposition], Versailles, Artlys, 2010, p.79

<sup>128</sup> Du domaine intellectuel, sportif, culturel, médiatique,... Toutes catégories confondues.

<sup>129</sup> Jacques Coenen-Huther, *Sociologie des élites*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2004, p.94

<sup>130</sup> Xavier Chaumette, *Tissus pour un siècle de mode, les textiles et les modes féminines en France au XX<sup>e</sup> siècle*, éditions Michel Lafon, 2002, p.72

<sup>131</sup> Madeleine Delpierre, *Le costume - La Haute-couture 1945-1995*, Paris, Flammarion, coll. Tout l'art, grammaire des styles, 1997, p.74

<sup>132</sup> Marie-Louise von Franz, *Les modèles archétypiques dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1999, p.21

<sup>133</sup> Voir Définition des élites p.16

<sup>134</sup> Le reste de la population, la non-élite.

<sup>135</sup> Jean-Pierre Mothe, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris, éditions l'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 1999, p.183

<sup>136</sup> Christian Helmreich, *Contes de l'enfance et du foyer (Jakob et Wilhelm Grimm 1812-1815)*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

<sup>137</sup> On retrouve souvent les termes qui déterminent le statut des personnages tels que : roi et reine, prince et princesse, bourgeois, souillon,...

<sup>138</sup> Surnom de *Cendrillon* dans le conte de Perrault.

<sup>139</sup> Jean-Pierre Mothe, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris, éditions l'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 1999, p.183

Dans la société de l'ancien régime, où toute la population est bien organisée selon des catégories spécifiques, il était inimaginable qu'une servante puisse épouser un noble. "*Il faudra attendre deux siècles pour voir un peu du merveilleux du conte passer dans la réalité*"<sup>140</sup>.

### 3. Les mariages

#### a) *Mariages de Cour et mariages de contes*

Les mariages de contes et les mariages de Cour n'ont en commun que le faste de la cérémonie<sup>141</sup>. La plus grande différence entre eux est le but qu'ils cherchent à atteindre.

Les mariages de Cour "*servent avant tout à confirmer des alliances, à fortifier les empires*"<sup>142</sup> alors que dans les contes le pouvoir et la fortune n'ont aucune influence sur l'attraction que deux personnages peuvent avoir l'un pour l'autre. Par exemple, le rang de Cendrillon est nettement inférieur au prince qu'elle épouse. "*Le seul trait qui réunit les amants est parfois leur beauté physique et toujours la splendeur de leurs parures et vêtements*"<sup>143</sup>.

Dans les contes, le mariage est un événement récurrent, principalement le dénouement de l'histoire<sup>144</sup>, il a d'ailleurs lieu très rapidement<sup>145</sup>. Il arrive cependant que le mariage soit la récompense du héros, due à sa bravoure ou à son intelligence, mais même dans ces cas là, une attraction s'opère entre les deux amants. Il n'est pas évoqué comme étant une union charnelle, bien que la locution "*ils se marièrent, furent heureux et eurent beaucoup d'enfants*" le sous-entend quelque peu<sup>146</sup>. En règle générale dans les contes, ce qui mène au mariage, c'est l'amour, influencé ou non par des jeux de séduction. Soit l'un des deux protagonistes est amoureux (*Cendrillon, la Petite Sirène*), soit les deux le sont (*Peau d'Ane*)<sup>147</sup>.

Rares sont les fiancées des contes qui soient entreprenantes et passionnées<sup>148</sup>, Cendrillon et la Petite Sirène font tout pour se faire remarquer du prince, quelles que soient les difficultés à traverser. Peau d'Âne cherche aussi à se faire remarquer mais uniquement dans un second temps, une fois qu'elle apprend que le prince est déjà amoureux d'elle. Les autres sont plus soumises et passives, elles sont souvent un lot de compensation pour le héros et se laissent épouser. Blanche-Neige est un cas particulier, elle est inerte, à cause d'un maléfice, lorsque le prince la découvre. Mais le mariage est la récompense de sa bonté d'âme

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.183

<sup>141</sup> *Ibid.*, p.59

<sup>142</sup> *Ibid.*, p.59-60

<sup>143</sup> *Loc cit.*

<sup>144</sup> Voir Le mariage comme un aboutissement p.21

<sup>145</sup> Par exemple dans *Cendrillon* : "*Deux jours après, il l'épousa*".

<sup>146</sup> Jean-Pierre Mothe, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris, édition l'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 1999, p.9

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.59

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.46

et de sa gentillesse tout au long de l'histoire. Le mariage de conte est une façon de symboliser l'amour ou de féliciter les qualités du héros (ou de l'héroïne).

### **b) Le mariage comme un aboutissement**

Le mariage est un évènement particulier dans une vie, il symbolise l'union de deux personnes à travers une célébration liée à des codes bien précis<sup>149</sup>. Il existe toujours, pour la plupart des femmes, le rêve du "mariage parfait", c'est à dire trouver l' élu<sup>150</sup> de son cœur et de vivre heureuse avec lui aussi longtemps que possible<sup>151</sup>. Ce rêve n'est certainement pas étranger à ce qui arrive aux héroïnes des contes de fées, qui aspirent à trouver un beau prince<sup>152</sup> et à l'épouser.

### **c) Les mariages actuels**

Autrefois géré et réglementé par l'Église, le mariage était "*la forme permissive des relations sexuelles*"<sup>153</sup> en vue de "*la procréation des enfants pour la continuation de la famille*"<sup>154</sup>. Le mariage, dans les sociétés contemporaines occidentales, s'éloigne de cette vision restrictive "*de la famille traditionnelle [...] préoccupée surtout d'obligations parentales, économiques et sociales*"<sup>155</sup>. Le couple est favorisé et se base sur "*un mode romantique de relation à l'autre*"<sup>156</sup>, "*l'amour sous une forme spiritualisée, irréaliste, voire surréaliste, circule comme régulateur du mythe social du mariage*"<sup>157</sup>. Avec l'évolution des opinions et des mœurs dans nos sociétés, le mariage est une institution dont les valeurs varient en fonction de l'éducation ou de la religion.

Bien que les contes de fées donnent encore aux femmes cette envie de "trouver le prince charmant", de "se marier et de vivre heureux", cela n'empêche pas d'avoir de plus en plus de divorces. Mais le rêve d'un mariage réussi<sup>158</sup> est renforcé justement par cette réalité, résolument contemporaine.

---

<sup>149</sup> La robe blanche de la mariée par exemple. Marie-Antoinette fut la première reine à porter le blanc lors de son mariage. Elle fut suivie de la reine Victoria (1840) et de l'impératrice Eugénie (1853) qui officialisèrent la couleur de cette tenue cérémoniale (en tout cas en occident).

<sup>150</sup> Le prince charmant en quelque sorte.

<sup>151</sup> Que l'on retrouve dans la locution religieuse des vœux d'un mariage : "*jusqu'à ce que la mort vous sépare*".

<sup>152</sup> Qui dit prince dit aussi pouvoir et richesse.

<sup>153</sup> Catherine Clément, Catherine Labrusse-Riou, Marie-Odile Métral-Stiker, *Mariage*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

<sup>154</sup> *Loc cit.*

<sup>155</sup> *Loc cit.*

<sup>156</sup> *Loc cit.*

<sup>157</sup> *Loc cit.*

<sup>158</sup> Sous entendu qui est durable.

## C. La place de la femme dans les contes de fées

Bon nombre d'histoires qui décrivent les aventures ou les mésaventures d'une femme ont été contées par des hommes. "*Ce sont des développements et des projections de leur imagination, qui expriment leurs aspirations et leurs difficultés à vivre leur propre pôle féminin<sup>159</sup> et à entrer en relation avec les femmes*"<sup>160</sup>. Lorsque le héros d'un conte est une héroïne, cela ne veut pas forcément dire que ce récit va traiter "*de la femme et des problèmes féminins tels que les femmes les ressentent*"<sup>161</sup>.

Le fait de s'identifier au héros est évident et spontané. En fonction du personnage du conte auquel on s'identifie<sup>162</sup>, on ne peut rester totalement objectif. "*Nous nous reconnaissons en eux, nous vivons leurs aventures imaginaires, mais nous ne nous demandons pas ce qu'ils sont ou ce qu'ils représentent. Comme dans nos propres rêves, nous manquons du recul nécessaire*"<sup>163</sup>.

Le héros ou l'héroïne est représenté comme le modèle d'un comportement meilleur et plus adulte, ce qui est justement leur rôle dans les contes. Ce principe aide le lecteur à se représenter lui-même meilleur lorsqu'il s'identifie, malgré lui, au personnage de l'histoire<sup>164</sup>.

### 1. Les princesses

#### a) Leur personnalité et leur rôle dans les contes

En règle générale les princesses ont un rôle secondaire dans les contes. Elles ne sont là que pour, la plupart du temps, donner un but aux missions du héros. Dans une grande majorité de contes on n'entend parler des princesses que grâce à un roi<sup>165</sup> ou à un royaume.

La particularité des princesses est qu'elles sont souvent sujettes à un ensorcellement ou à une malédiction dont elles doivent être délivrées. La recherche ou la délivrance de la princesse sont des thématiques qui apparaissent dans les contes et légendes mais aussi "*dans un grand nombre de rêves individuels*"<sup>166</sup>.

---

<sup>159</sup> Appelé aussi *l'anima de l'homme*, Jung désigne par là ces qualités de sensibilité, d'imagination, d'intuition, etc., que l'image collective du mâle "viril" oblige un homme à refouler plus ou moins. Marie-Louise von Franz, *La femme dans les contes de fées*, Paris, Jacqueline Renard et La Fontaine De Pierre, 2009, p.21

<sup>160</sup> *Ibid.*, p.20-21

<sup>161</sup> *Loc cit.*

<sup>162</sup> Si il y en a plusieurs qui ont des rôles importants dans l'histoire.

<sup>163</sup> Marie-Louise von Franz, *La femme dans les contes de fées*, Paris, Jacqueline Renard et La Fontaine De Pierre, 2009, p.47

<sup>164</sup> *Ibid.*, p.50

<sup>165</sup> Par exemple lorsque ce dernier promet sa fille en mariage à qui débarrassera le royaume d'un monstre ou ira chercher un objet légendaire.

<sup>166</sup> Marie-Louise von Franz, *La femme dans les contes de fées*, Paris, Jacqueline Renard et La Fontaine De Pierre, 2009, p.36

Le rôle des femmes dans les contes est relativement sans embuche physique, elles n'ont jamais à combattre de dragons ou à secourir le royaume. Parfois leur seule véritable épreuve est de garder le silence pendant une période donnée<sup>167</sup>, ce qui montre bien leur image de femmes soumises. Ou bien elles ne servent que d'élément motivant, de récompense, dans les histoires où le héros accomplit une tâche difficilement surmontable<sup>168</sup>.

Dans les quatre contes traités dans ce mémoire, les héros sont des héroïnes. Et pourtant elles ont des rôles plus importants que la plupart des autres princesses de contes. Toute l'histoire tourne autour de ce qui leur arrive, pourquoi cela leur arrive et comment elles essayent d'y remédier.

### **b) Le statut initial et/ou le statut final**

Le statut de princesse peut être acquis à la naissance<sup>169</sup> ou bien être acquis par le mariage<sup>170</sup>. Dans les quatre contes choisis, trois des héroïnes sont déjà filles de roi, l'autre est fille de bourgeois.

Cendrillon est une fille simple et douce, fruit du premier mariage de son père. Ce gentilhomme épouse, en seconde noce, une femme hautaine et dominatrice<sup>171</sup> qui fera de la jeune fille une servante dans sa propre maison. Elle devient donc la bonne à tout faire de la famille et doit même aider ses demi-sœurs à se pomponner. Cendrillon est l'héroïne de conte qui est issue de ce qu'on appellerait aujourd'hui la "classe moyenne" et qui cherche à se hisser au sommet de la hiérarchie sociale en fréquentant les bals. C'est via la symbolique d'une chaussure unique, hors norme, qu'elle deviendra l'élue aux yeux du prince. Son mariage avec lui va l'extraire de sa vie de servitude.

Les trois autres héroïnes, Peau d'Âne, la petite Sirène et Blanche-Neige, ont déjà ce statut de princesse de par leur naissance. Même si certaines d'entre elles tentent de s'enfuir pour le dissimuler, c'est un état auquel elles n'échapperont pas, c'est le destin qui va restaurer l'ordre des choses.

Peau d'Âne par exemple se déguise en pauvre ère afin de ne plus être reconnue. Mais c'est lorsqu'elle revêt une de ses robes de princesse<sup>172</sup> que le prince<sup>173</sup> la voit et en tombe fou

---

<sup>167</sup> Les contes "*Les six cygnes*", "*La vraie fiancée*" ou "*Les sept corbeaux*" des frères Grimm en sont des exemples parfaits.

<sup>168</sup> Bruno Bettelheim, *La psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1999, p.201

<sup>169</sup> Être d'une famille de la haute noblesse, fille de roi et de reine.

<sup>170</sup> Voir Les mariages p.20

<sup>171</sup> Bruno Bettelheim, *La psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1999, p.175

<sup>172</sup> Une des trois fameuses robes aux couleurs du temps, de la lune ou du soleil.

<sup>173</sup> Du royaume dans lequel elle s'est exilée.

amoureux. C'est grâce à la parure que son statut social<sup>174</sup> apparaît ou disparaît aux yeux de tous.

La petite sirène est la fille du roi de la mer, elle est donc une princesse, même si c'est un royaume peu conventionnel. Ce conte est un peu particulier car le principal changement de statut va se faire par un changement d'état physique. Elle échange en effet sa queue de poisson contre une paire de jambes pour pouvoir vivre parmi les humains.

Blanche-Neige naquit de l'union entre un roi et une reine, cette dernière mourut en lui donnant la vie. Son père se remaria avec une femme hautaine et dominatrice<sup>175</sup> qui finit par haïr la princesse au point de vouloir la tuer. Blanche-Neige s'enfuit donc dans la forêt et y rencontra les sept nains. Après une série de maléfices acharnés, de la marâtre contre la jeune fille, un prince en tombe amoureux et la délivre d'une mort prématurée. Il fait d'elle sa femme, et donc sa reine, elle retrouve son statut initial de haute noblesse.

### **c) La transformation ou le travestissement**

Les apparences sont parfois trompeuses, certains princes se retrouvent ainsi changés en animaux (*Le Roi grenouille* des frères Grimm) et certaines princesses se travestissent pour échapper à une décision ou à une situation difficile.

Dans le cas de Peau d'Âne le travestissement va permettre à l'héroïne de devenir invisible, de rentrer dans la masse, de faire partie du peuple. La princesse, sur les conseils de sa marraine la fée, va se vêtir de la peau de l'âne<sup>176</sup> de son père afin d'échapper aux avances de ce dernier<sup>177</sup>. Cette utilisation du vêtement pour dissimuler sa condition sociale de princesse est assez rare dans les contes de fées. En général le principe fonctionne plutôt en sens inverse, il est plus fréquent de voir une souillon se déguiser en princesse.

Concernant Cendrillon, qui n'est pas née princesse, c'est par la magie de la transformation de son apparence extérieure, la robe de bal étant le "laissez-passer" indispensable de la jeune fille, qu'elle parvient à se faire remarquer du prince. Peau d'Âne également profite des bals organisés à la cour pour se mettre en valeur et séduire l'assemblée.

---

<sup>174</sup> Voir La marque du statut social p.13

<sup>175</sup> Tout comme dans *Cendrillon*, juste après la seconde noce, le père s'efface totalement pour laisser place à la nouvelle maîtresse de maison.

<sup>176</sup> Marie-Louise von Franz, *La délivrance dans les contes de fées*, Paris, éditions du Dauphin et Jacqueline Renard, coll. La Fontaine de Pierre, 2004, p.114

<sup>177</sup> Jean-Pierre Mothe, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris, éditions l'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 1999, p.155

La Petite Sirène va, quant à elle, devoir changer radicalement d'apparence pour se faire remarquer par le prince. Elle va même devoir faire appel à un personnage maléfique<sup>178</sup> pour l'aider dans sa tâche, contre des conditions<sup>179</sup> pas forcément à son avantage. On y retrouve d'ailleurs là une des missions des princesses<sup>180</sup> dans les contes. Tout comme Cendrillon, la Petite Sirène va avoir un certain délai pour attirer l'attention du prince, mais cette dernière est sous le joug d'une plus lourde menace si elle faillit à sa tâche.

Quoi qu'il en soit, c'est toujours grâce à son apparence physique<sup>181</sup> que la jeune fille aura une chance d'être aimée du prince. Même le conte de Blanche-Neige<sup>182</sup> ne déroge pas à la règle. En effet, les nains placent son corps<sup>183</sup> dans un cercueil de verre afin que l'on puisse toujours admirer sa beauté. C'est ainsi que le prince aura la possibilité de la voir et d'en tomber amoureux.

## **2. Entre innocence et séduction**

La représentation que l'on se fait d'une princesse est ancrée historiquement dans nos sociétés contemporaines. Les princesses se doivent d'avoir une qualité de vie exceptionnelle, du savoir vivre et être vertueuses. Elles incarnent l'avenir d'un pays car elles donneront vie au descendant d'une noble lignée chargée de gouverner.

Le mariage représente la fin d'une vie de princesse<sup>184</sup>, suite à leur mariage elles deviennent reines, mais avant cela elles sont encore de jeunes filles innocentes et vierges.

### **a) Le caractère de l'héroïne**

Les princesses dans les contes de fées ont souvent un caractère effacé, sont soumises et obéissantes<sup>185</sup>. Lorsqu'elles sont les principales héroïnes de l'histoire, elles ont un caractère un peu plus marqué. Elles sont un peu plus autonomes<sup>186</sup> et savent comment arriver à leur fin, parfois malgré elles. En effet, elles savent où se cacher ou à qui demander de l'aide lorsqu'elles sont en difficulté.

Dans *Peau d'Âne*, même si sa marraine, la fée, l'aide à trouver des parades à ce que lui demande son père, une fois en fuite du royaume elle doit se débrouiller seule. C'est à elle de trouver comment survivre lorsqu'on n'est plus une princesse, quel métier faire ou quelles occupations avoir. Cherchant à tout prix à rester au poste qu'elle a trouvé en cuisine, elle

---

<sup>178</sup> Souvent une méchante magicienne ou une sorcière dans les contes.

<sup>179</sup> La sorcière lui réclame sa voix en paiement du service qu'elle lui rend.

<sup>180</sup> Voir Leur personnalité et leur rôle dans les contes p.22

<sup>181</sup> Sa beauté ou son allure, qui peut être sublimée par une parure.

<sup>182</sup> Parmi les quatre contes utilisés dans ce mémoire.

<sup>183</sup> Ils la croient morte et n'ont pas le cœur à l'enterrer.

<sup>184</sup> Voir Mariages de Cour et mariages de contes p.20

<sup>185</sup> Voir Leur personnalité et leur rôle dans les contes p.22

<sup>186</sup> Même si certaines se font aider d'une bonne fée.

s'applique dans toutes ses tâches. Elle est débrouillarde et reste humble. En tant que princesse elle arrive tout de même à vivre dans la saleté dans le seul but de s'extirper d'une condition qui l'aurait forcée à une union incestueuse. En cela, elle incarne l'innocence même, elle reste pure, loin de la soumission à l'autorité de son père.

Dans *Cendrillon*, malgré les moqueries et les mauvais traitements que sa marâtre et ses deux demi-sœurs lui font subir, elle reste toujours bonne et serviable. Elle leur offre même son pardon à la fin de l'histoire. Cendrillon reste également très humble par rapport à sa condition, elle qui s'occupe toute seule de toutes les tâches ménagères de la maison. Comme beaucoup<sup>187</sup> de princesses de contes de fées, elle a un caractère soumis et une personnalité effacée.

Blanche-Neige est une jeune princesse innocente et fragile qui ne se doute pas un seul instant de la tournure que va prendre sa vie. Lorsque la jalousie frénétique de sa belle-mère devient incontrôlable, de grands dangers la menacent et en bonne ingénue, elle s'y précipite plusieurs fois. Même si sa candeur arrive à la sauver de la mort que lui réserve le chasseur, d'autres ruses maléfiques l'attendent dans la suite de l'histoire. Elle reste cependant prête à aider les autres et elle va se comporter comme une mère chez les nains.

La Petite Sirène est, une nouvelle fois, un cas particulier. C'est le seul conte où la jeune femme va même jusqu'à se sacrifier pour que le prince puisse être heureux. Elle fait preuve de compassion et d'amour sans conditions. Même si l'histoire se termine tristement, le caractère de l'héroïne est remarquable du début à la fin. Elle est une des rares héroïnes de contes à être autant passionnée, impatiente et très aventureuse. C'est également la seule qui va à tout prix chercher à séduire le prince.

### **b) Les jeux de séduction**

Chacune de ces héroïnes sait qu'elle plaît aux hommes, le père de Peau d'Âne veut l'épouser, la petite sirène est un mythe de séduction et Blanche-Neige est menacée de mort à cause de sa grande beauté et de la concurrence qu'elle représente pour la reine sa belle-mère. Seule Cendrillon, reste naïve, quant à l'image que les hommes ont d'elle. Le bal était surtout pour elle un prétexte, une occasion de sortir et de côtoyer un monde différent, sans réel but de séduire le prince et de l'épouser. Ce n'est que lorsqu'elle arrive au bal, magnifiquement vêtue, qu'elle se rend compte de son pouvoir d'attraction.

La petite sirène est un conte un peu à part. Le prince tombe amoureux de la sirène, mais lorsqu'elle se transforme en humaine il ne la reconnaît pas et la confond avec une autre jeune femme. Lorsqu'il fait la rencontre de la sirène, lorsqu'elle possède des jambes, elle est

---

<sup>187</sup> Mais pas toutes, Peau d'Âne est le parfait contre-exemple.

entièrement nue sur la plage et se couvre à l'aide de ses cheveux. Ce n'est que lorsqu'il la conduit au palais qu'il y a l'intervention d'une jolie toilette<sup>188</sup>. Mais c'est avec son allure, sa danse et son regard qu'elle tente de séduire le prince.

Dans ces contes, la séduction se fait par la magnificence de la parure<sup>189</sup>. Le vêtement porté est une distinction sociale<sup>190</sup>, plus richement vêtues elles ressemblent à des princesses. Et plus leur apparence est magnifiée, plus elles attirent l'attention. Evidemment la toilette ne fait pas tout, elles ont également un joli minois. Leur tenue vestimentaire sert principalement à faire porter le regard des autres sur elles mais leur apparence générale, leur démarche et leur visage, sont loin de jouer en leur défaveur.

Les héroïnes possèdent également un charme naturel qui est presque de l'ordre du magique, qui dépasse l'attraction due au vêtement. Cendrillon n'est certainement pas la seule à être richement parée aux bals du prince et pourtant c'est elle qui a grâce à ses yeux. Elles portent donc en elles un potentiel de séduction qui les dépasse, dont elles ne sont pas conscientes.

### **3. Le scénario de l'amour parfait**

Dans les contes de fées l'amour sous forme de "coup de foudre" est la condition sine qua non. Dans les quatre contes cités, les princes tombent amoureux au premier regard. Le prince, à peine a-t-il posé les yeux sur l'héroïne que l'amour devient instantané. Cet amour naît en un éclair, tel un cliché photographique qui capture l'image d'une personne le temps d'un flash.

#### **a) La rencontre organisée ou fortuite**

Les contes de fées offrent une vision de la rencontre de l'être aimé très différente d'une histoire à l'autre. On retrouve généralement deux cas de figures, lors d'un évènement organisé ou bien de façon fortuite.

L'évènement mondain de rencontre par excellence est le bal, il permet à des jeunes gens de se retrouver et de se présenter les uns aux autres<sup>191</sup>. Cendrillon en est l'exemple parfait, dès qu'elle y est vue du prince, il en tombe fou amoureux. Peau d'Âne est à mi-chemin entre la rencontre organisée et la rencontre imprévue. En effet, le prince tombe fou amoureux d'elle en l'apercevant dans une petite pièce sans qu'elle s'en rende compte. Mais c'est lors du bal qu'ils feront leur rencontre officielle.

---

<sup>188</sup> De précieux vêtements de soie et de mousseline.

<sup>189</sup> Sauf Blanche-Neige qui possède une beauté naturelle.

<sup>190</sup> Voir La marque du statut social p.13

<sup>191</sup> De nos jours, qui correspond à ce type de bal, on pourrait citer le Bal des débutantes.

Même si les bals sont, dans les contes, la meilleure façon pour l'héroïne de se faire remarquer par un prince, il arrive que la première rencontre se passe de façon totalement imprévue. Le prince, dans l'histoire de Blanche-Neige, "*se trouva par hasard dans la forêt*" et c'est alors qu'il vit le cercueil de verre. La coïncidence a joué en leur faveur à tous deux.

Dans le cas de la Petite Sirène, le destin est presque la raison de leur rencontre. En effet, les sirènes n'ont le droit de voir le monde de la surface que lorsqu'elles atteignent l'âge de quinze ans. Lorsque ce jour arrive, elle fait la rencontre du prince, qui fête, lui aussi, son anniversaire, ce qui en fait une conjoncture de rencontre tout à fait rare et quasiment improbable.

### **b) L'amour éternel**

L'avantage des contes de fées est qu'ils n'évoquent jamais la période à laquelle leurs histoires se déroulent<sup>192</sup>. La plupart d'entre eux commencent par des notions temporelles vagues comme le célèbre "*Il était une fois*" ou bien par un "*Dans l'ancien temps, quand les désirs s'exauçaient encore*"<sup>193</sup>. Le fait de n'avoir aucun point de repère temporel par rapport à la réalité "*permet d'imaginer des lieux, des fées, des situations, de faire la part belle à l'idéal moral et de terminer par une fin heureuse où l'on se marie, et où l'on a beaucoup d'enfants*"<sup>194</sup>.

Dans les contes de fées, aucune indication réelle de temps<sup>195</sup> ou de lieu n'est jamais énoncée. On ne peut, en tant que lecteur, pas situer le pays où l'époque dans lesquelles ont lieu les récits. La plupart des contes se finissant sur l'épisode heureux du mariage on ne peut pas non plus situer le temps qui s'écoule tout au long de l'histoire.

Même si dans certains récits on peut lire ce qui se passe après le mariage<sup>196</sup>, la plupart des autres s'arrêtent net sur l'union des deux êtres et concluent par le fait qu'ils "*vécurent heureux*".

### **c) Le "ils vécurent heureux"**

La finalité heureuse d'un conte, où le héros est une princesse, est le mariage d'amour. C'est ce même rêve, faire un mariage heureux et durable<sup>197</sup>, qu'ont encore beaucoup de femmes et d'hommes dans les sociétés occidentales contemporaines. Cette idéalisation s'inspire du fait que les contes traitent d'une suite d'événement jusqu'à la rencontre amoureuse. Aucun conte ne traite de la vie de couple. La rencontre amoureuse est le moment émotionnel le plus intense d'un conte, le mariage en est la consécration finale. Contrairement

---

<sup>192</sup> Bruno Bettelheim, *La psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1999, p.183

<sup>193</sup> Début du conte *Le Roi-Grenouille* des frères Grimm.

<sup>194</sup> Christian Biet, *Contes (Charles Perrault - 1697)*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

<sup>195</sup> Voir Le scénario de l'amour parfait p.27

<sup>196</sup> Par exemple dans le conte *Les six cygnes* des frères Grimm.

<sup>197</sup> Voir Le mariage comme un aboutissement p.21

à la réalité, où le mariage peut être "*pour le meilleur comme pour le pire*", le mariage de contes de fées n'a jamais de fin ou plutôt il est la fin, il est sans complication et uniquement pour le meilleur.

Dans la vie d'une princesse de conte, le mariage symbolise la fin des souffrances ou d'une condition de vie exécrationnelle. Cendrillon se débarrasse des tâches ménagères, Peau D'Âne échappe à une demande incestueuse, Blanche-Neige s'éveille de la mort et la Petite Sirène obtient une âme éternelle<sup>198</sup>.

#### **4. Les stéréotypes des contes**

##### **a) La princesse "type"**

Comme mentionné précédemment<sup>199</sup>, les princesses des contes sont très effacées, très soumises. Elles sont également peu éloquentes, elles ne s'expriment que quand la situation l'exige comme dans le cas de Peau d'Âne réclamant des robes. Mais en plus de cela, dans ces histoires elles se doivent d'être belles, douces et aimables en toutes circonstances. Cette imagerie collective occidentale de la princesse s'est renforcée avec l'arrivée des stéréotypes véhiculés par le cinéma d'animation qui est la première référence visuelle des enfants.

##### **b) Le cas Disney**

Certains contes de fées ont été réinterprétés par des réalisations cinématographiques, on peut par exemple citer *Cendrillon* en 1950<sup>200</sup> et *Blanche-Neige* en 1937<sup>201</sup>. Les films d'animation adaptés par Walt Disney sont très largement destinés à un public enfantin, même si certains parents se laissent également séduire par une adaptation visuelle de contes qu'ils connaissent.

Disney est une entreprise cinématographique américaine qui a étendu son empire également jusqu'à créer des produits marketing liés à leur production. Depuis les années 2000, la société commercialise des produits dérivés directement inspirés de ses personnages, les princesses en particulier, et obtient par là même une des meilleures sources de bénéfice possible<sup>202</sup>.

Les princesses Disney inspirées de contes de fées sont souvent placées en victime, même si elles sont parfois trop naïves pour se rendre compte qu'on leur veut du mal. Dans la tradition de ce géant du dessin animé les princesses prennent "*l'aspect de l'adolescente naïve, de la petite fille en danger, la jeune femme cherchant son prince Charmant, l'âme pure trouvant*

---

<sup>198</sup> Référence au conte de Andersen et non à la version enjolivée de Disney.

<sup>199</sup> Voir Leur personnalité et leur rôle dans les contes p.22

<sup>200</sup> Christian Biet, *Contes (Charles Perrault - 1697)*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

<sup>201</sup> Michel Roudevitch, *Disney (Walt) 1901-1966*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

<sup>202</sup> Matthew Johnson, *Les petites princesses et les stéréotypes dans les contes de fée*, Réseau Éducation-Médias, Archives des articles, 2010, [medialiteracyweek.ca](http://medialiteracyweek.ca)

*l'Amour*"<sup>203</sup>. Cendrillon et Blanche-Neige correspondent à l'image qui était véhiculée à l'époque<sup>204</sup> sur la femme idéale : être une bonne épouse, une bonne ménagère et une bonne mère. Depuis lors, une culture princesse est née et véhicule des stéréotypes féminins bien caractérisés. L'image que renvoie ces dessins animés aux petites filles est qu'il faut être belle, douce et gentille.

Ce n'est pas le seul but recherché par Disney, surtout depuis que la marque commercialise toutes sortes d'objets qui encouragent les petites filles à être des princesses, tout comme leurs héroïnes préférées, "*en achetant tous les articles nécessaires à cela*"<sup>205</sup>.

Les enfants ne sont pas les seuls à aimer l'univers magique de Disney. Les adultes aussi, qui sont parfois de grands enfants, aiment trouver une échappatoire à la réalité quotidienne, opportunité possible déjà grâce aux contes.

## **D. La mode féminine, son univers merveilleux**

Dans les contes de fées les princesses accèdent à ce titre grâce à leur beauté naturelle et souvent grâce à une aide de la parure pour attirer l'attention du prince. C'est la somptuosité de la robe qui attire le regard et qui permet d'avoir un aperçu du statut social de celle qui la porte. Il est logique que l'univers de la mode se serve de son pouvoir de création pour concevoir des robes de princesse, des robes Haute-couture hors de prix uniquement accessibles aux élites. Le reste de la population cherche ainsi, à travers ses modèles d'exception, à les imiter ou au moins à toucher du rêve l'idée de faire partie de leur monde.

### **1. La mode comme moyen d'évasion**

La mode est avant tout une industrie de l'habillement et du luxe<sup>206</sup> qui suscite des sentiments très contradictoires. Elle est à la fois aimée et admirée, ou bien rejetée et détestée et ce parfois pour le même motif, son inaccessibilité. La mode peut être ce qu'elle veut, ce que les créateurs et leur imagination en font "*mal aimée, décriée, superficielle, choquante, tendancieuse, adorée, apprivoisée, visionnaire, nostalgique, enivrante*"<sup>207</sup>.

Même si elle est une activité économique importante dans nos sociétés contemporaines, elle reste avant tout une activité artistique très prisée. "*La mode est une activité économique parce qu'elle produit des objets, mais c'est aussi une activité artistique parce qu'elle produit des symboles. Elle ne se contente donc pas de transformer du tissu en*

---

<sup>203</sup> Joanna Philipot, Mémoire de recherche *L'image de la femme japonaise dans le cinéma de Miyazaki, 2) c. Stéréotypes féminins : la femme fatale, la princesse, la sorcière*, Université de Nice Sophia Antipolis, 2011, memoireonline.com

<sup>204</sup> Entre les années 30 et 60.

<sup>205</sup> Michel Dion, Mariette Julien, *Éthique de la mode féminine*, Paris, Puf, 2010, p.107

<sup>206</sup> Frédéric Godart, *Sociologie de la mode*, Paris, la Découverte, coll. Repères, p.4

<sup>207</sup> Anne Richer, *Jean-Claude Poitras, Portrait d'un homme de style*, Montréal, éditions de l'Homme, 2002, p.223-224

*vêtements, elle crée des objets porteurs de sens*"<sup>208</sup>. Les créateurs de mode transforme, par la magie du savoir-faire et des techniques artisanales, la matière première en un objet de distinction sociale<sup>209</sup>.

#### **a) Le public de la Haute-couture<sup>210</sup>**

La mode fait interagir la société et les individus qui la composent<sup>211</sup>. Se vêtir de telle ou telle façon peut faire valoir une appartenance (ou une non-appartenance) à des divers groupes sociaux<sup>212</sup>, politiques, culturels ou encore professionnels. "*Chaque individu peut avoir de multiples identités, qui peuvent être publiques ou privées, formelles ou informelles, et se révèlent souvent contradictoires. Ces identités ne sont cependant jamais purement individuelles, elles sont collectives*"<sup>213</sup>.

Cependant le but de la haute-couture est de créer une bulle sociale. L'accès à ses créations reste limité à un nombre restreint de personnes, qui font partie d'une certaine élite<sup>214</sup> ou bien qui en ont les moyens<sup>215</sup>.

#### **b) La mode qui fait rêver**

En dehors de ces élus, qui ont accès à ces créations de luxe, les autres<sup>216</sup> se contentent de rêver, de fantasmer à l'idée d'en posséder une ou même simplement de pouvoir en porter une fois dans sa vie. "*La réception d'un vêtement par les femmes à qui il est destiné fait intervenir leur imagination, leurs désirs, leurs émotions, leurs sentiments, leurs besoins, peut-être même leurs fantasmes*"<sup>217</sup>.

Christian Dior disait que la mode "*est l'incarnation même du mystère*" et que la plus grande preuve "*son sortilège est qu'on en a jamais tant parlé*"<sup>218</sup>. Les créateurs de Haute-couture sont donc des faiseurs de rêve, de leurs dessins naissent des tenues merveilleuses, qui laissent place au rêve et à l'imagination. John Galliano disait que son rôle "*est de faire rêver les femmes, de leur faire partager la fantaisie, la beauté*"<sup>219</sup>. Il a aussi "*toujours considéré*

---

<sup>208</sup> Frédéric Godart, *Sociologie de la mode*, Paris, la Découverte, coll. Repères, p.7

<sup>209</sup> Voir La marque du statut social p.13

<sup>210</sup> Appellation légalement protégée en France, qui se caractérise par un cycle de vie assez court, un an tout au plus et des prix extrêmement élevés. La qualité des matières utilisées et la créativité des concepteurs stylistiques en font un segment à part.

<sup>211</sup> Michel Dion, Mariette Julien, *Éthique de la mode féminine*, Paris, Puf, 2010, p.42

<sup>212</sup> Voir La marque du statut social p.13

<sup>213</sup> Frédéric Godart, *Sociologie de la mode*, Paris, la Découverte, coll. Repères, p.24

<sup>214</sup> Voir Le culte des élites p.16

<sup>215</sup> Voir La fabrication d'une robe haute-couture comme une robe d'apparat p.34

<sup>216</sup> La masse, ceux qui ne font pas partie des élites. Voir Définition des élites

<sup>217</sup> Michel Dion, Mariette Julien, *Éthique de la mode féminine*, Paris, Puf, 2010, p.159

<sup>218</sup> Citation de Christian Dior issue du livre *Christian Dior et moi*, Marie-France Pochna, *Dior, collection mémoire de la mode*, Paris, Assouline, 1996, p.4

<sup>219</sup> Préface de John Galliano, Musée Christian Dior de Granville, *Le Grand Bal Dior* [catalogue d'exposition], Versailles, Artlys, 2010, p.6

que Christian Dior contribuait au rêve de magnificence des femmes à travers son imagination débordante. Ses robes sont dignes de princesses, qu'elles aient ou non un titre, ou une invitation pour le bal"<sup>220</sup>. Même Christian Lacroix énonce qu'il exprime dans ses défilés "ce dont bien des femmes rêvent en secret"<sup>221</sup>.

## 2. La mise en scène des défilés de mode

"La théâtralité des défilés à laquelle contribue les vêtements, le maquillage, le décor, est commune avec l'univers des bals costumés, qui fait s'apparenter les organisateurs à des acteurs"<sup>222</sup>. L'organisation d'un défilé requiert beaucoup d'intervenants, un producteur de défilé, un responsable de mise en place du podium et du décor, un chorégraphe, un attaché de presse, des mannequins, des habilleuses, des maquilleurs, des coiffeurs, des techniciens de la lumière et du son, des agents de sécurité...<sup>223</sup> Et évidemment, hormis les mannequins, tous les autres sont des acteurs en coulisses<sup>224</sup>.

### a) Importance des défilés de mode

Un défilé de mode présente la nouvelle collection pour la saison<sup>225</sup> à venir. C'est lors de ces événements que les dernières créations d'un créateur ou d'une marque sont montrées à la presse, aux professionnels de la mode, aux acheteurs et aux clients VIP<sup>226</sup>. "Ces défilés ne sont plus seulement voués à la clientèle mais aussi à l'imaginaire, d'où l'importance de la diffusion d'images fugitives<sup>227</sup> et parfois même volontairement fragmentées"<sup>228</sup>.

Un défilé est une représentation temporaire de l'image de marque d'une maison de couture<sup>229</sup>. Cependant même en étant temporaire, c'est le nouveau défilé qui va être immédiatement médiatisé, il faut donc innover, surprendre, éblouir,... Les marques doivent faire forte impression à leurs invités, qu'ils soient de la presse ou de potentiels acheteurs.

"Le défilé est donc un instrument de vente, et c'est ce qui justifie son coût considérable"<sup>230</sup>. Certaines maisons de Haute-couture ont déjà réalisé des ventes avant même

---

<sup>220</sup> *Loc cit.*

<sup>221</sup> Christian Lacroix, *Pêle-mêle*, Londres, Thames & Hudson, 1992, p.184

<sup>222</sup> Jean-Luc Dufresne et Brigitte Richart, Musée Christian Dior de Granville, *Le Grand Bal Dior* [catalogue d'exposition], Versailles, Artlys, 2010, p.18

<sup>223</sup> Olivier Gerval, *Studio et produits*, Paris, Eyrolles, coll. Carnets de mode, 2006, p.168

<sup>224</sup> Seuls les mannequins (et le styliste qui fait parfois une apparition lors du final) sont le résultat visible de toute cette préparation.

<sup>225</sup> Il y a deux saisons par an, printemps/été pour la première et automne/hiver pour la seconde. Chaque collection est présentée six mois en avance par rapport à la période qu'elle concerne.

<sup>226</sup> Olivier Gerval, *Studio et produits*, Paris, Eyrolles, coll. Carnets de mode, 2006, p.182

<sup>227</sup> Référence aux photographies de l'on peut retrouver dans les magazine de mode qui présentent quelques modèles des derniers défilés (par exemple : *Marie Claire Fashion Shows* ou *Vogue Collections*).

<sup>228</sup> Jean-Luc Dufresne et Brigitte Richart, Musée Christian Dior de Granville, *Le Grand Bal Dior* [catalogue d'exposition], Versailles, Artlys, 2010, p.19

<sup>229</sup> Olivier Gerval, *Studio et produits*, Paris, Eyrolles, coll. Carnets de mode, 2006, p.168

<sup>230</sup> Colin McDowell, *Galliano, Romantique, réaliste et révolutionnaire*, Paris, Assouline, 1997, p.147

que le défilé n'ait lieu. Cependant quelques acheteurs attendent de voir le défilé, et sa mise en scène, pour mieux comprendre ce sur quoi le créateur a voulu mettre l'accent et qu'ils puissent avoir envie d'acheter une ou plusieurs des pièces présentées.

### **b) L'intérêt de la mise en scène**

Un défilé de mode peut être très simple quant à la façon de faire défiler les différents modèles, un simple logo et un podium peuvent suffire<sup>231</sup>. Certaines maisons de couture utilisent un environnement assez minimaliste pour faire défiler leurs modèles, d'autres s'inspirent simplement d'une époque pour recréer un décor alors que certaines d'entre elles n'hésitent pas à créer leur propre scénario de mise en scène.

On peut par exemple citer, pour le premier cas de figure, des défilés de Christian Lacroix, qui restent assez épurés du côté de la mise en scène pour mieux valoriser la profusion de détails sur ses créations<sup>232</sup>, il fait défiler ses modèles sur un podium sobre où seuls des projecteurs dynamisent le décor.

Dans le deuxième cas de figure, on peut citer le défilé de la collection automne/hiver 2002-2003 d'Alexander McQueen, *Supercalifragilisticexpialidocious*. Cet univers évoquait directement les contes de fées. En effet, avec un éclairage conçu par le réalisateur Tim Burton, on voyait défiler des "petits chaperons" en cuir et fourrure sur le podium, accompagnées ou non de (vrais) loups<sup>233</sup>.

Et enfin pour le dernier cas de figure on peut prendre comme exemple *The girl who lived in the tree*<sup>234</sup> de McQueen. Il créa lui même un conte de fées, pour cette collection, dans lequel il imagina qu'une jeune fille habitait dans le vieil arbre de son jardin. "*Cette créature sauvage vivait dans l'arbre. Lorsqu'elle décida de descendre sur terre, elle se transforme en princesse*"<sup>235</sup>. Il créa cette collection à partir de ses souvenirs d'enfance, comme lorsqu'il dessinait la robe de bal de *Cendrillon* sur son mur.

Certaines marques, de plus grande importance, peuvent se permettre de financer de véritables spectacles, parmi elles on retrouve Jean Paul Gaultier ou John Galliano<sup>236</sup> pour Dior. "*Dans l'esprit de Dior, c'est à un passé ressuscité, à une célébration de la fête que convoque la beauté des vêtements, le faste et le merveilleux qui entourent cette mise en scène où le couturier agit en magicien d'un spectacle dont les robes sont les égéries*"<sup>237</sup>.

---

<sup>231</sup> Il suffit de regarder des chaînes telles que *Fashion TV* (par exemple) pour s'en rendre compte.

<sup>232</sup> Voir images en annexes

<sup>233</sup> Judith Watt, *Alexander McQueen*, Paris, Eyrolles, 2013, p.135

<sup>234</sup> Collection automne/hiver 2008-2009, voir images en annexes

<sup>235</sup> Judith Watt, *Alexander McQueen*, Paris, Eyrolles, 2013, p.187

<sup>236</sup> Voir John Galliano p.37

<sup>237</sup> Marie-France Pochna, *Dior, collection mémoire de la mode*, Paris, Assouline, 1996, p.18

Les défilés Dior, depuis les années 2000<sup>238</sup>, se sont "*plus clairement articulés autour de thèmes, devenant alors de véritables récits. Narration, décor, lumière, gestuelle des mannequins/actrices : tout, dans ces défilés devenus tableaux vivants, fait porter l'attention du spectateur sur ces robes/costumes*"<sup>239</sup>. L'intérêt étant de mettre en scène des vêtements dans un décor ayant la même thématique ou le même sujet<sup>240</sup>. L'univers de la maison Dior s'est construit sur un "*imaginaire empreint d'une histoire et de références qui ont donné vie aux sublimes créations, propres à enchanter toutes les femmes du monde*"<sup>241</sup>.

Le podium décline de manière contemporaine l'entrée d'une princesse dans la salle de bal, réitère son apparition devant la foule admirative des élus à cet événement exceptionnel.

### **3. La fabrication d'une robe haute-couture comme une robe d'apparat**

Le styliste pense à ses clients les plus riches ou les plus célèbres lorsqu'il crée une collection. Cela l'aide à définir "*le style qu'il adoptera et le caractère coûteux des différents accessoires et les tissus utilisés*"<sup>242</sup>.

#### **a) Une robe pour être vue**

"*La volonté de briller et lors des soirées mondaines et des bals costumés va dès lors stimuler la création des couturiers*"<sup>243</sup>. En effet, les robes de grands couturiers servent à se montrer<sup>244</sup>, à montrer qu'on a les moyens de faire appel à leur savoir-faire. Seules certaines catégories de personnes, qui doivent surveiller leur image publique, peuvent acquérir des robes Haute-couture en déboursant des sommes folles pour un vêtement que l'on ne portera qu'à une seule occasion<sup>245</sup>. Chaque personnalité fera également attention à ne pas porter la même tenue qu'une autre personne présente au même événement, surtout si ce dernier est médiatisé.

#### **b) Les métiers d'art de la mode (orfèvre, plumassier, brodeur, ...)**

Ce qui caractérise les créations de la Haute-couture c'est l'intervention d'ateliers spécialisés pour la réalisation des finitions<sup>246</sup>. Tous les corps de métiers d'art de la mode ne sont pas sollicités à chaque fois, cela dépend des besoins et des thèmes. Peuvent ainsi intervenir les corsetiers (Mister Pearl, maison Cadole), les plumassiers (maison Lemarié), les

---

<sup>238</sup> Depuis l'arrivée de John Galliano au poste de directeur de la création en 1996 pour être précis.

<sup>239</sup> Jérôme Hanover, *Stars en Dior*, Rizzoli, 2012, p.198

<sup>240</sup> Voir images en annexes

<sup>241</sup> Préface de John Galliano, Musée Christian Dior de Granville, *Le Grand Bal Dior* [catalogue d'exposition], Versailles, Artlys, 2010, p.6

<sup>242</sup> Michel Dion, Mariette Julien, *Éthique de la mode féminine*, Paris, édition Puf, 2010, p.160-161

<sup>243</sup> Jean-Luc Dufresne et Brigitte Richart, Musée Christian Dior de Granville, *Le Grand Bal Dior* [catalogue d'exposition], Versailles, Artlys, 2010, p.14

<sup>244</sup> Voir Les nouveaux modèles, des princesses "People" p.17

<sup>245</sup> Cela ressemble fortement au code vestimentaire de la robe de mariée, une robe pour une occasion ponctuelle bien particulière.

<sup>246</sup> Voir images en annexes

brodeurs perleurs (maison Lesage, société Montex, société Vermont), les paruriers (Robert Goossens) et encore beaucoup d'autres<sup>247</sup>.

Faire appel à des artisans lors de la confection a évidemment une répercussion sur le coût de fabrication et donc, ultérieurement, sur le prix de vente. "*L'expérience et le savoir-faire d'un artisan, la finesse de l'œil et la précision de la main restent inimitables*"<sup>248</sup>. Chaque vêtement qui est commandé par les maisons de couture fera un passage dans au moins un des ateliers, car c'est aussi ce qui fait la spécificité de la Haute-couture. L'intérêt que des maisons spécialisées interviennent sur les créations c'est de pouvoir les rendre uniques tout en les sublimant de détails et de matières.

### **c) La nouvelle "robe de princesse"**

Une fois que les vêtements des collections Haute-couture ont été créés, assemblés, ornés et qu'ils ont été présentés<sup>249</sup> vient alors l'étape du sur-mesure. Certaines personnes, fortunées, vont passer commande de telle ou telle tenue à la maison de couture afin qu'elle réalise de nouveau une création mais avec les mensurations de la cliente. Christian Dior a créé un grand nombre de robes Haute-couture pour des particuliers, principalement des commandes pour des bals de débutantes<sup>250</sup>. Les mannequins ne servant que de "cintres"<sup>251</sup> pour présenter les collections, c'est sur le modèle des clientes que la véritable réalisation va avoir lieu.

Les robes de Haute-couture sont véritablement des robes dignes de très hautes catégories sociales comme à l'époque des rois et des reines. De nos jours plusieurs catégories de robes peuvent être de "princesse" : les robes de bal<sup>252</sup>, les robes de mariées et les robes Haute-couture. Il y a un dernier cas de figure encore au dessus des autres, la robe de mariée Haute-couture, qui reste indétrônable.

Sébastien Barilleau, fondateur d'un atelier de broderie d'art, disait : "*En ce moment, nous brodons une robe de mariée Haute-couture qui coûtera au final 300 000 €. Quand on sait que la mariée portera un collier trois fois plus cher autour du cou, ou qu'un palais est construit pour l'occasion, mais qu'il sera détruit après la noce... Il ne vaut mieux pas focaliser sur cela. La Haute-couture est de l'ordre du magique*"<sup>253</sup>.

---

<sup>247</sup> Olivier Gerval, *Studio et produits*, Paris, Eyrolles, coll. Carnets de mode, 2006, p. 136

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 79

<sup>249</sup> Voir Importance des défilés de mode p.32

<sup>250</sup> Bals symboliques pour des jeunes femmes d'une classe sociale aisée, sorte de rituel de passage vers l'âge adulte.

<sup>251</sup> Comme leur nom l'indique. Terme qu'avait employé Karl Lagerfeld lors d'une interview en 2009.

<sup>252</sup> Voir La robe de bal p.14

<sup>253</sup> Propos recueillis par Amandine Maziers, *L'oeil et la main - les artisans de la Haute-couture*, Paris, éditions du Collectionneur, 2005, p.133

#### 4. Les stylistes qui utilisent l'univers des contes de fées dans leur créations

Le thème d'une collection sera le fil conducteur pour le choix des couleurs, des formes et des matières utilisées pour la réalisation des pièces<sup>254</sup>. Pour définir un thème, le styliste peut faire des recherches historiques, sociologiques, ethniques, artistiques ou puisées dans le monde naturel<sup>255</sup>. Christian Lacroix, par exemple, passait des heures à trouver de la documentation<sup>256</sup> à la bibliothèque pour étoffer sa thématique et trouver une ligne directrice, il fallait ensuite "*la décomposer, l'articuler, la décliner*"<sup>257</sup>.

Dans la mode contemporaine, quelques stylistes ont fait de l'univers des contes de fées et de la typologie historique des vêtements de la noblesse, une inspiration récurrente pour la création de diverses de leurs collections. Parmi eux on peut citer Christian Lacroix<sup>258</sup>, John Galliano<sup>259</sup> pour Christian Dior<sup>260</sup> et Alexander McQueen<sup>261</sup>.

##### a) Christian Lacroix

Christian Lacroix est féru d'histoire de la mode, dès l'âge de six ans il prit "*l'habitude et le soin de répertorier scrupuleusement en dessins commentés et de lister chaque modification d'ourlet, chaque évolution de manche*"<sup>262</sup>. Il ne copie pas parfaitement les vêtements historiques, il se les réapproprie<sup>263</sup>. Il considère la mode comme "*un cabinet de miroirs dont les parois fragmentent, recomposent et renvoient à l'infini les détails d'une époque*"<sup>264</sup>. C'est par un système de collage qu'il associe les détails ethniques et historiques sur ses créations. "*L'histoire de la mode est comme un long rideau de vêtements suspendus, fragiles figures d'un théâtre d'ombres qui racontent l'évolution des formes vestimentaires*"<sup>265</sup>.

Christian Lacroix affirme que "*l'appauvrissement de la matière, les velours attaqués à l'acide ou les haillons peuvent accompagner la noblesse d'une garde-robe corsetée*"<sup>266</sup>. "*La Haute-couture doit tendre à l'obsession du singulier et ne pas faire passer le savoir-faire comme*

---

<sup>254</sup> Les différents vêtements qui composent la collection.

<sup>255</sup> Olivier Gerval, *Studio et produits*, Paris, Eyrolles, coll. Carnets de mode, 2006, p. 16

<sup>256</sup> Qui lui servait à réaliser des planches tendances. Comme pour les photographes de mode. Voir page 35

<sup>257</sup> Christian Lacroix, *Pêle-mêle*, Londres, Thames & Hudson, 1992, p.179

<sup>258</sup> Couturier français (Arles 1951) qui utilise des références liées au passé pour créer des vêtements teintés d'humour, d'extravagance et de couleurs éclatantes.

<sup>259</sup> Couturier français (Gibraltar, Espagne, 1960) qui est nommé directeur artistique chez Givenchy, en 1995, lorsqu'il arrive à Paris. Il prend la direction de la maison Dior en 1996.

<sup>260</sup> Couturier français (Granville 1905 - Montecatini, Italie, 1957) qui a travaillé comme modéliste chez Piquet (1938) et chez Lelong (1941) avant de fonder sa propre maison de couture à Paris.

<sup>261</sup> Couturier anglais (né Lee McQueen, Londres, Angleterre, 1969 - Londres, Angleterre, 2010).

<sup>262</sup> Christian Lacroix, *Christian Lacroix - Histoires de Mode*, Catalogue d'exposition, Paris, Editions des arts décoratifs, 2007, p.85

<sup>263</sup> Voir images en annexes

<sup>264</sup> Christian Lacroix, *Christian Lacroix - Histoires de Mode*, Catalogue d'exposition, Paris, Editions des arts décoratifs, 2007, p.12

<sup>265</sup> *Ibid.*, p.7

<sup>266</sup> *Ibid.*, p.19

*le prestidigitateur officiel d'une discipline où le luxe n'a pas toujours à voir avec les moyens financiers*"<sup>267</sup>.

### **b) John Galliano**

Grand couturier de la maison Dior (jusqu'à 2011), John Galliano<sup>268</sup> est un créateur excentrique qui puise ses références dans diverses civilisations, dans l'Art et la littérature, dans les mythes et les légendes, dans le passé ou un futur imaginé. La difficulté dans l'utilisation de la typologie historique des vêtements c'est de ne pas faire trop ressembler les créations à des costumes de théâtre ou de cinéma. John Galliano, pour Dior, utilise les thèmes historiques tels que, ou légèrement revisités<sup>269</sup>. Ses thèmes les plus fréquents sont l'Angleterre victorienne et Marie-Antoinette<sup>270</sup>.

Dès son tout premier défilé pour la maison Dior, sa créativité et son sens de la mise en scène font mouche avec ses "*images indélébiles de magie et de romance*"<sup>271</sup>. Galliano est "*un conteur et chacune de ses collections est un nouveau voyage*"<sup>272</sup>.

Les défilés de Galliano ne sont pas de simples podiums, il y a tout un travail de mise en scène et de théâtralité qui est pensé et élaboré par une équipe tout aussi perfectionniste que lui. Il estime que les mannequins doivent vivre le personnage incarné par les robes qu'elles portent. Dans ses collections, "*les strates de références, la pléthore de détails et de subtilités dans la coupe et les coloris, sans compter la beauté des vêtements et la tension dramatique qui en émane, ont de quoi subjuguier les plus aguerris*"<sup>273</sup>.

### **c) Alexander McQueen**

Alexander McQueen a dessiné une robe de princesse à crinoline sur le mur de sa chambre alors qu'il n'avait que trois ans<sup>274</sup>. Il est fasciné par les costumes historiques dès lors qu'il travaille chez un créateur à Brighton<sup>275</sup>.

C'est en 1992 qu'il met en œuvre pour la première fois l'utilisation d'éléments vestimentaires du passé pour une de ses collections, sans toutefois que cela donne l'impression de costume de scène plus que de vêtements adaptés à un public moderne. C'est

---

<sup>267</sup> *Ibid.*, p.179

<sup>268</sup> Pour plus d'informations sur sa carrière et son travail : *Galliano - Romantique, réaliste et révolutionnaire*, livre paru aux éditions Assouline, 1997

<sup>269</sup> Voir images en annexes

<sup>270</sup> Olivier Gerval, *Studio et produits*, Paris, Eyrolles, coll. Carnets de mode, 2006, p. 19

<sup>271</sup> Colin McDowell, *Galliano, Romantique, réaliste et révolutionnaire*, Paris, Assouline, 1997, p.39

<sup>272</sup> Article Vogue, *Quel avenir pour John Galliano ?*, <[vogue.fr/thevoguelist/articles/quel-avenir-pour-john-galliano/8868](http://vogue.fr/thevoguelist/articles/quel-avenir-pour-john-galliano/8868)>

<sup>273</sup> Colin McDowell, *Galliano, Romantique, réaliste et révolutionnaire*, Paris, Assouline, 1997, p.144-145

<sup>274</sup> Judith Watt, *Alexander McQueen*, Paris, Eyrolles, 2013, p.9

<sup>275</sup> *Ibid.*, p.15

d'ailleurs sur ce point essentiel qu'il rejoint John Galliano qui, en 1984, avait puisé ses inspirations dans la période du Directoire<sup>276</sup>.

Alexander McQueen explore un certain nombre de thèmes récurrents dans ses collections tels que les femmes hybrides, les crustacés et les oiseaux<sup>277</sup>. C'est d'ailleurs pour sa collection printemps/été 2001, *Voss*<sup>278</sup>, que l'on retrouve tous ces thèmes réunis dans un même défilé. "Le show parle de nature et d'éléments, avait expliqué McQueen à l'écrivain Susannah Frankel. *J'ai donc utilisé des coquillages, des plumes et des perles*"<sup>279</sup>.

Il s'inspire également de la Renaissance anglaise du début du XVII<sup>e</sup> siècle. L'inspiration marine se fait également ressentir dans sa collection printemps/été 2003, *Irere*, où la première robe apparaissant dans le défilé donne une impression de naufrage et de vaguelettes d'écume de mer, "ses bandes de mousseline de soie flottant comme les filaments d'une méduse"<sup>280</sup>.

C'est sa toute dernière collection<sup>281</sup>, *Angels and Demons*<sup>282</sup>, qui mettra en avant sa fascination pour le Moyen-âge, les thématiques religieuses<sup>283</sup> et les tableaux de la Renaissance<sup>284</sup>. Ce tout dernier défilé a été présenté devant un groupe de spectateurs très restreint et surtout sans toute la mise en scène<sup>285</sup> habituelle d'Alexander McQueen<sup>286</sup>.

Malgré la disparition du créateur, la maison de couture à son nom continue son expansion avec, à la tête de la direction de la création, Sarah Burton, qui a été son bras droit pendant plus de quatorze ans. Elle perpétue l'univers de McQueen à travers des inspirations semblables. On retrouve ainsi des volants et de grandes broderies dans la collection printemps/été 2011. Sarah Burton réutilise des détails très chers à McQueen, notamment des plumes, que l'on retrouve dans sa collection automne/hiver 2012. Mais c'est dans la collection automne/hiver de 2013 qu'elle rend un hommage au créateur à travers des références visuelles inspirées de la royauté pendant la Renaissance<sup>287</sup>.

---

<sup>276</sup> *Ibid.*, p.24

<sup>277</sup> *Ibid.*, p.20

<sup>278</sup> Voir images en annexes

<sup>279</sup> Judith Watt, *Alexander McQueen*, Paris, Eyrolles, 2013, p.119

<sup>280</sup> *Ibid.*, p.137

<sup>281</sup> Créée de son vivant, complétée par Sarah Burton.

<sup>282</sup> Voir images en annexes

<sup>283</sup> On y retrouve des plumes d'or et des sérigraphies d'ailes dans le dos, des créations inspirées des anges.

<sup>284</sup> Motifs inspirés de Botticelli, Hans Memling ou de Jérôme Bosch.

<sup>285</sup> Voir L'intérêt de la mise en scène p.33

<sup>286</sup> Judith Watt, *Alexander McQueen*, Paris, Eyrolles, 2013, p.207

<sup>287</sup> Voir images en annexes

## II. L'iconographie

### A. La photographie de mode

Les photographies de mode servent à montrer des vêtements et des accessoires et sont diffusées par des magazines spécialisés. Cette presse servait autrefois à informer les élites<sup>288</sup> sur les règles de vie sociale et le bon goût<sup>289</sup>. Avec le développement de la classe moyenne vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cette presse s'est massivement diffusée aux autres classes de la société.

De nos jours les magazines de mode servent à la fois de vitrine<sup>290</sup> à la créativité et à la fois à faire la publicité de produits de luxe<sup>291</sup>. Ils servent à présenter le travail des stylistes<sup>292</sup> tout en créant un univers visuel inspiré de diverses références<sup>293</sup> et des collections. *"Il est évident que la photographie de mode joue un rôle dans l'analyse du langage et de la sémiotique du costume, et qu'elle est en relation directe avec les codes culturels reflétés par la façon de présenter le corps, et de le représenter"*<sup>294</sup>.

La photographie de mode a de nombreux détracteurs, principalement parce qu'ils estiment qu'elle fait perdre les véritables valeurs<sup>295</sup> et qu'elle pousse à la surconsommation. Cependant il faut savoir distinguer la simple commercialisation de l'envie de faire rêver. Les récits imaginaires de la culture populaire, comme les contes de fées ou les mythes, offrent un terrain propice à la création, notamment à la photographie de mode qui est un espace d'expression, équivalent et contemporain. De plus, *"le contenu d'une photo de mode ne se limite pas aux seuls vêtements mais s'intéresse aussi aux attitudes, aux mœurs des gens qui les portent ; c'est un catalogue en miniature de la culture et de la société, un révélateur des aspirations, des goûts et des interdits d'une période donnée"*<sup>296</sup>. La photographie de mode est imprégnée d'illusions et d'idéaux, elle cherche à séduire grâce au vêtement mais aussi à sa mise en scène, elle cherche à sublimer la banalité et le quotidien. *"Dès qu'intervient la réalité quotidienne, le pouvoir d'idéalisation diminue"*<sup>297</sup>.

Les photographies de mode usent de différentes techniques de fabrication pour faire rêver. Avec le développement des nouvelles technologies, l'usage de la machine pour manipuler les images de l'industrie de la mode est de plus en plus utilisé, permettant de créer

---

<sup>288</sup> Voir Définition des élites p.16

<sup>289</sup> Martin Harrison, Marc Lambron, *Apparences*, Paris, éditions Chêne, 1992, p.10

<sup>290</sup> Voir L'éditorial comme une vitrine

<sup>291</sup> Cosmétiques, montres, bijoux,...

<sup>292</sup> Voir La promotion du travail du styliste p.40

<sup>293</sup> Artistiques, littéraires, historiques,...

<sup>294</sup> Marc Lambron, *Apparences*, Paris, éditions Chêne, 1992, p.7

<sup>295</sup> Frédéric Monneyron, *La photographie de mode, un art souverain*, Paris, Puf, 2010, p.16

<sup>296</sup> Nancy Hall-Duncan, *Histoire de la photographie de mode*, Paris, éditions Chêne, 1978, p.10

<sup>297</sup> *Loc. cit.*

plus rapidement des univers fantastiques totalement irréalisables<sup>298</sup>. Malgré l'utilisation des outils numériques, les éléments du réel sont toujours présents, ils n'empêchent pas la dimension irréelle de l'image, au contraire ils la nourrissent<sup>299</sup>. Éléments réels ou factices, usage de la retouche ou non, l'organisation d'une séance photo de mode demande un grand travail d'équipe.

### **1. La collaboration artistique**

La photographie de mode est le genre photographique qui demande le plus de participants pour sa réalisation. Même si il est orchestré principalement par le styliste, le photographe et le mannequin<sup>300</sup> d'autres personnes sont également indispensables pour une bonne mise en place et un travail soigné. *"Pour une prise de vue, le travail d'équipe entre photographe, styliste, mannequin, coiffeur, maquilleur et assistant photo est indispensable"*<sup>301</sup>.

#### **a) La promotion du travail du styliste**

Une séance photo de mode est l'occasion de montrer la collection d'un créateur de mode. La photographie de mode crée une ambiance, une identité, un concept<sup>302</sup>, où le vêtement est le point central autour duquel s'articule d'autres éléments, des accessoires. Les vêtements sont là pour valoriser le thème mais aussi, de ce fait, pour être valorisés par l'image. C'est lorsqu'on se projette dans l'image, qu'on se raconte son histoire, que l'on cherche à en découvrir, après coup, les éléments qui la constitue notés en bas de la page. Dans certains cas, les créations photographiées sont celles des grandes maisons de Haute-couture. Parce qu'elles parlent au plus grand nombre<sup>303</sup> et parce qu'elles sont déjà faites pour être mises en scène<sup>304</sup>.

#### **b) La valorisation d'une collection ou d'une création**

Le directeur artistique est souvent à l'origine de l'élaboration du concept photographique qui sera représenté. Il arrive toutefois que ce soient le photographe et le styliste qui définissent ensemble l'atmosphère de la série d'images. L'avantage de l'éditorial du magazine de mode c'est qu'il y a souvent plusieurs pages dédiées à la série qui a été réalisée. Certains photographes en profitent pour créer de mini-histoires<sup>305</sup>, où chaque image symbolise un chapitre. Dans la démarche éditoriale, le vêtement, qui est la pièce maîtresse, favorise la création d'un récit imaginaire. Toutes les références dont il est empreint vont

---

<sup>298</sup> Mark Sanders, Phil Poynter, *Image impossible : la photographie de mode à l'ère du numérique*, Paris, Phaïdon, 2000, deuxième de couverture

<sup>299</sup> Voir le travail de Tim Walker.

<sup>300</sup> Introduction de Marc Lambron, *Apparences*, Paris, éditions Chêne, 1992, p.5

<sup>301</sup> Olivier Gerval, *Studio et produits*, Paris, Eyrolles, coll. Carnets de mode, 2006, p.176-177

<sup>302</sup> Voir Création d'un univers à partir d'une collection ou d'une tenue p.42

<sup>303</sup> Tous ceux qui ont suivi les dernières collections et les défilés de mode.

<sup>304</sup> Voir La mise en scène des défilés de mode p.32

<sup>305</sup> Par exemple la série *"Into the Woods"*, réalisée par Mert et Marcus pour Vogue, qui s'inspire de l'histoire du *petit Chaperon Rouge*.

permettre au directeur artistique du magazine de trouver un fil conducteur, une ligne directrice pour savoir comment mettre en scène des vêtements venant de différentes collections, qui n'avaient pas forcément, au moment de leur conception, les mêmes sources d'inspiration ou les mêmes thématiques. Le travail du créateur a évidemment une incidence sur l'atmosphère des photographies qui seront réalisées en utilisant un ou plusieurs de ses modèles. Par exemple, une robe inspirée du Roi Soleil aura une place de choix dans un environnement baroque. Ce type de valorisation des vêtements peut faire appel à des connaissances culturelles collectives<sup>306</sup> et ainsi marquer plus facilement les esprits.

### **c) Les acteurs d'une prise de vue de mode**

La réalisation de photographies de mode est un travail d'équipe dont les principaux intervenants sont le photographe et ses assistants, un ou plusieurs mannequins, un styliste, des maquilleurs et des coiffeurs<sup>307</sup>.

Le plus important c'est le photographe. "*La star, c'est le photographe. En montrant, il s'efface. En s'effaçant, il apparaît*"<sup>308</sup>. Car après tout c'est grâce à son regard averti et sa pratique photographique que la commande est réalisée. C'est lui qui fige le moment précis où tous les éléments du concept visuel sont réunis.

Le mannequin est là pour mettre en valeur le vêtement, le mannequin s'efface et sert de support de présentation<sup>309</sup>. Mais il sert également pour le processus d'identification et de séduction pour les lecteurs. On retrouve le même principe dans le conte de fées où le lecteur peut s'identifier au personnage principal et vivre, à sa façon, son histoire.

Une série d'images de mode est une sorte de conte, sans paroles, c'est un ensemble de visuels qui se répondent les uns les autres et qui racontent une histoire. C'est grâce aux représentations collectives, connues et reconnues, que la série d'images pourra pleinement atteindre son but de faire rêver son lecteur. Déclinée sous différentes formes, l'iconographie populaire une forme vivante qui évolue dans des versions réinventées par l'équipe de la séance photo, selon l'air du temps et sur la base d'un vêtement.

### **d) L'éditorial comme une vitrine**

Lors d'une commande photographique en vue d'un éditorial pour un magazine de mode, les directeurs artistiques et les rédacteurs du magazine peuvent intervenir. Certains de

---

<sup>306</sup> Par exemple la collection de John Galliano inspirée des Massaï, prise en photo par Paolo Roversi.

<sup>307</sup> Martin Harrison, Marc Lambron, *Apparences*, Paris, éditions Chêne, 1992, p.18

<sup>308</sup> *Ibid.*, p.5

<sup>309</sup> Michel Dion, Mariette Julien, *Éthique de la mode féminine*, Paris, Puf, 2010, p.132-133

ces commanditaires ont une idée bien précise des images qu'ils souhaitent publier, ce qui parfois laisse peu de place à la créativité du photographe<sup>310</sup>.

Il arrive toutefois qu'un magazine fasse appel à un photographe spécifique, justement pour utiliser son univers créatif particulier, ou qui correspond au concept que cherche à valoriser le magazine en question<sup>311</sup>. Le support éditorial à travers le magazine de mode sert davantage de vitrine que de catalogue de vente. C'est le rêve et la création qui sont montrés<sup>312</sup>. Dans ces ensembles d'images tout est tellement bien assemblé que l'on apprécie l'image pour elle-même et non pas comme pleins de produits qui pourraient être consommés. "*La partie rédactionnelle de ces magazines était davantage un spectacle -une forme de culture populaire- qu'une incitation à l'achat*"<sup>313</sup>. Les photos de vêtements n'étaient pas là pour susciter des achats massifs mais pour vendre du rêve<sup>314</sup>.

## **2. Création d'un univers à partir d'une collection ou d'une tenue**

En règle générale, les photographies de mode sont réalisées sous forme de commandes bien précises par un magazine spécialisé. Cependant, il peut arriver que le magazine en question donne carte blanche<sup>315</sup> à un photographe. Que ce soit le directeur artistique ou le photographe lui-même qui soit à l'origine de la réalisation de la séance photo, l'élaboration d'une planche de tendances est quasi systématique car cela favorise la communication entre les différents acteurs de la prise de vue et à définir le lieu de la mise en scène.

### **a) La planche de tendances**

Une planche de tendances dans la photographie de mode est un ensemble d'images qui regroupent toutes les inspirations qui vont aider à la prise de vue. On peut retrouver des photos des différents vêtements, le portrait du ou des modèles qui doit être photographié, des inspirations de coiffure et de maquillage et parfois d'autres éléments qui peuvent servir de références visuelles. C'est une manière d'alimenter l'histoire sans l'écrire, d'exprimer visuellement l'univers qu'il faut créer. Les planches retranscrivent des versions du thème qui va être photographié au travers d'une collecte d'images de différents champs d'expressions artistiques et visuelles. Les planches de Tim Walker contiennent des éléments<sup>316</sup> comme des "*images de contes de fées et de livres pour enfants*"<sup>317</sup>. Ces visuels permettent de se raconter l'image entre les différents participants d'un shooting en fonction de leurs prédispositions

---

<sup>310</sup> Martin Harrison, Marc Lambron, *Apparences*, Paris, éditions Chêne, 1992, p.18

<sup>311</sup> Olivier Gerval, *Studio et produits*, Paris, Eyrolles, coll. Carnets de mode, 2006, p.176-177

<sup>312</sup> *Ibid.*, p.176-177

<sup>313</sup> Martin Harrison, Marc Lambron, *Apparences*, Paris, éditions Chêne, 1992, p.18

<sup>314</sup> *Loc cit.*

<sup>315</sup> Nancy Hall-Duncan, *Histoire de la photographie de mode*, Paris, éditions Chêne, 1978, p.182

<sup>316</sup> Voir images en annexes

<sup>317</sup> Citation de Tim Walker, Tim Walker, *Story Teller*, Londres, Thames & Hudson, 2012, p.144

techniques et/ou artistiques. Une séance de prise de vue est l'occasion de se raconter l'histoire qui se déroule, le mannequin doit rentrer dans la peau du personnage afin que l'image soit plus crédible. Le photographe doit jouer le rôle du metteur en scène autant que du narrateur.

Une planche tendances, ou moodboard en anglais, peut être un collage sur une seule et même feuille ou un ensemble d'images accrochées sur un mur ou sur un tableau. Ces montages d'éléments en tous genres permettent de communiquer un concept visuel sans avoir à y mettre des mots. Tout comme les planches de tendance des stylistes, le moodboard utilisé dans la photographie de mode permet de s'informer rapidement de l'ambiance ou du thème de la prise de vue qui va avoir lieu.

### **b) La mise en scène**

Tout comme les défilés<sup>318</sup>, les photographies de mode<sup>319</sup> nécessitent un travail d'organisation et de réflexion<sup>320</sup> d'un point de vue de la mise en scène qui servira à valoriser le vêtement. Le décor est, avec le vêtement et le mannequin, le troisième élément décisif de la photographie de mode<sup>321</sup>. Il y a toute une équipe pour la réalisation d'une série de photos de mode<sup>322</sup> et pourtant en fonction de la mise en scène il peut y avoir des intervenants supplémentaires. Les décorateurs interviennent principalement lorsqu'il faut recréer un univers visuel en studio.

Il est évident que le lieu, ou le décor créé, de la prise de vue dépendra du client<sup>323</sup> et du type de publication pour laquelle sont réalisées les images<sup>324</sup>. Cela va également dépendre du budget, une séance photo sur une île paradisiaque ou un peu de sable sur le sol d'un studio, tout dépend de l'effet escompté. Travailler en dehors d'un studio donne la possibilité de s'offrir les plus beaux décors de la Terre, "*et le client est souvent disposé à payer pour avoir le privilège de les avoir en toile de fond de ses photos*"<sup>325</sup>.

Avec l'avancée des nouvelles technologies, les possibilités de mise en scène deviennent quasiment illimitées, espaces réels ou "*espaces virtuels créés par des manipulations techniques, tout est possible*"<sup>326</sup>.

---

<sup>318</sup> Voir La mise en scène des défilés de mode p.32

<sup>319</sup> On parle ici de celles figurants dans des magazines spécialisés et non pas de simples photographies de catalogue.

<sup>320</sup> Olivier Gerval, *Studio et produits*, Paris, Eyrolles, coll. Carnets de mode, 2006, p.177

<sup>321</sup> Frédéric Monneyron, *La photographie de mode, un art souverain*, Paris, Puf, 2010, p.133

<sup>322</sup> Voir Les acteurs d'une prise de vue de mode p.41

<sup>323</sup> Frédéric Monneyron, *La photographie de mode, un art souverain*, Paris, Puf, 2010, p.136-137

<sup>324</sup> Eliot Siegel, *La photographie de mode - 1000 poses*, Paris, Vigot, 2013, p.20

<sup>325</sup> *Ibid.*, p.30

<sup>326</sup> Frédéric Monneyron, *La photographie de mode, un art souverain*, Paris, Puf, 2010, p.134

Le contexte visuel n'est pas seulement un élément qui théâtralise un imaginaire, c'est aussi l'élément phare du style d'un photographe<sup>327</sup>. "*Le photographe assure une véritable mise en scène, dont les éléments principaux sont une actrice (le mannequin), un vêtement et une pose, et dont l'appareil photo assure la cristallisation*"<sup>328</sup>. C'est le concept de l'image (et par là même la mise en scène) qui met la pose du modèle en valeur, qui permettra lui-même de valoriser la tenue<sup>329</sup>. L'image finalisée est un tout qui raconte une histoire et qui, de ce fait, pourra séduire le spectateur.

### **3. Les photographes de mode ayant un regard féérique ou merveilleux**

Le regard féérique ou merveilleux du photographe passe forcément par la connaissance du genre littéraire<sup>330</sup>. Les photographes de mode, mentionnés ci-après, sont occidentaux. De par cette origine, ils ont forcément été imprégnés de la culture folklorique<sup>331</sup> des contes de fées, de part l'environnement culturel dans lequel ils ont grandi. De plus, il n'est pas complètement impossible qu'ils soient influencés par le géant des dessins animés<sup>332</sup>, qui utilise également l'iconographie des contes de fées.

La sélection des trois photographes qui suivent a été effectuée par rapport à quelques uns de leurs travaux récents qui utilisaient des références de contes de fées.

#### **a) Paolo Roversi**

Paolo Roversi a attrapé le virus photographique<sup>333</sup> en 1964, lors d'un voyage en Espagne avec ses parents, il n'avait alors que 17 ans. C'est en 1980 qu'il trouve son matériel photographique de prédilection, le Polaroid utilisé à la chambre grand format 20x25cm<sup>334</sup>. Il en utilisa "*la tendance naturelle à éclaircir la peau pour donner à ses photos une forte originalité, à la fois très moderne et délicatement éthérée*"<sup>335</sup>. Il se fit vite remarquer en Europe et notamment à Paris où son originalité technique et l'aspect graphique de ses prises de vue, toujours en studio, étaient très demandés. Ses photographies se trouvent à la frontière entre l'intime et le public, entre le secret et la révélation<sup>336</sup>. Elles n'ont aucune notion temporelle et l'on peut se perdre dans leur contemplation.

---

<sup>327</sup> *Loc cit.*

<sup>328</sup> Martin Harrison, Marc Lambron, *Apparences*, Paris, éditions Chêne, 1992, p.22

<sup>329</sup> Eliot Siegel, *La photographie de mode - 1000 poses*, Paris, Vigot, 2013, p.19

<sup>330</sup> Voir Définition du genre littéraire p.8

<sup>331</sup> Voir Le genre p.8

<sup>332</sup> Voir L'influence non négligeable de Disney p.49

<sup>333</sup> Gilles de Bure, *Paolo Roversi*, Paris, Actes Sud, coll. Photo Poche, 2011, p.6

<sup>334</sup> *Ibid.*, p.8

<sup>335</sup> Marc Lambron, *Apparences*, Paris, éditions Chêne, 1992, p.282

<sup>336</sup> Gilles de Bure, *Paolo Roversi*, Paris, Actes Sud, coll. Photo Poche, 2011, p.9-10

Les modèles de Paolo Roversi sont "*l'expression d'une beauté gracieuse et fragile*"<sup>337</sup>. Les vêtements ne sont évidemment pas étrangers à cela, on retrouve souvent des matières translucides, fluides et vaporeuses dans ces clichés<sup>338</sup>. Ce type de matières met en valeur la douceur et la sensualité, également valorisées par la technique du flou de discontinuité axiale<sup>339</sup> qu'il emploie. Les silhouettes que Paolo Roversi capture se trouvent entre affirmation et effacement, entre réalité et rêve. Les jeux de déformations de l'objectif rendent la présence du personnage incertaine. La douceur et la sensualité de ses images sont faites de conscience et de passion en jouant sur les émotions du spectateur et sur la perception de la mise en scène.

Dans la série de photographies qu'il a réalisé pour la promotion du "*White Fairy Tale Love Ball*", de 2011, on retrouve une mise en scène inspirée des contes de fées. Le mannequin Natalia Vodianova<sup>340</sup> y est mise en scène dans une forêt enneigée, portant tour à tour un certain nombre de vêtements haute-couture. Chacune des tenues portées dans cette série d'images a été vendue aux enchères lors de la soirée caritative pour la fondation Naked Heart.

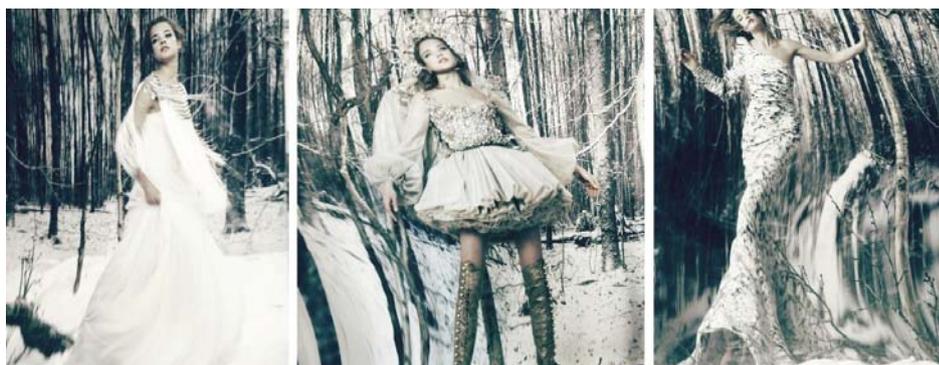


Figure 1 - Sélection d'images issues d'une série photographiée par Paolo Roversi, modèle Natalia Vodianova pour la promotion du "*White Fairy Tale Love Ball*" de 2011. Voir la série complète en annexe.

Ces photographies servent donc à illustrer un catalogue pour cette vente aux enchères. Les images qui ont été réalisées se trouvent à mi-chemin entre la représentation du bien et du mal, entre la princesse et la sorcière, l'enchantement et le maléfice. Le décor de forêt qui se trouve derrière le modèle ne donne aucune indication précise de lieu, cela permet seulement de donner une ambiance enchantée aux images. Bien que l'on sache que Paolo Roversi travaille exclusivement en studio, ces photographies mettent le doute quant aux conditions de prise de vue. Sans avoir cette information technique de mise en scène, il est difficile de savoir s'il s'agit d'une mise en scène in situ ou en studio. Seul, l'effet de neige, pourrait potentiellement trahir la présence d'un décor artificiel.

<sup>337</sup> Marc Lambron, *Apparences*, Paris, éditions Chêne, 1992, p.282

<sup>338</sup> Voir images en annexes

<sup>339</sup> Voir Rappel sur les bascules p.74

<sup>340</sup> Qui est aussi la fondatrice de la fondation organisatrice de cette soirée caritative.

Concernant le vêtement, qu'elles soit blanches ou noires, les robes présentées s'apparentent à des robes de bal<sup>341</sup> car elles font appel à un savoir-faire d'artisans spécialisés, que l'on trouve uniquement dans le monde de la Haute-couture<sup>342</sup>. Les robes sombres se rapportent plus à l'iconographie du mal, le plus souvent de la sorcière ou de la mauvaise fée. Alors que le blanc a plutôt tendance à symboliser la pureté, et par là même, l'innocence dans la culture occidentale. L'usage du blanc évoque également la robe de mariée. On peut donc envisager que le modèle représente à la fois une princesse perdue en forêt et un esprit maléfique, même si les robes noires sont également magnifiquement parées. Quoi qu'il en soit on peut, par association d'idées, penser au conte de *Blanche-Neige*, dont l'identification passe principalement par le décor, la forêt.

### **b) Karl Lagerfeld**

Karl Lagerfeld est un grand couturier<sup>343</sup>, photographe, réalisateur, éditeur et designer allemand. Depuis quelques années il fait de la photographie, il réalise lui-même, entre autres, les images publicitaires de la marque Chanel. Récemment il s'est mis à réaliser des séances photos de mode pour des magazines spécialisés. Parmi ces derniers on peut citer le cas du magazine Numéro pour lequel il travaille régulièrement. Il a notamment réalisé la série "*La couture enchantée*", visible dans la partie annexe de ce mémoire.

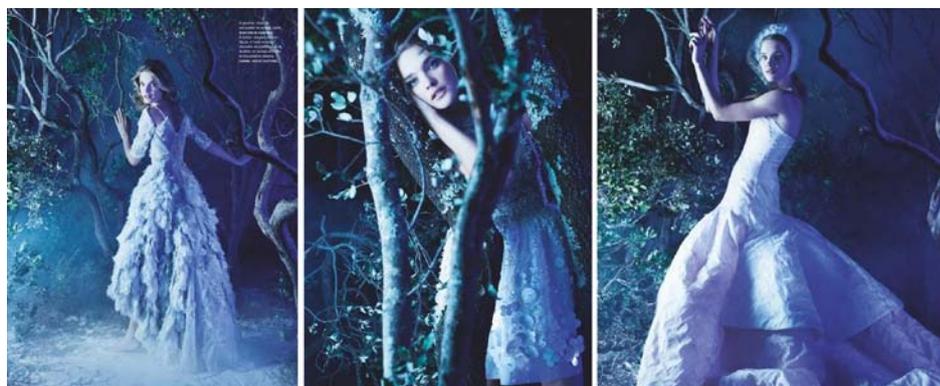


Figure 2 - Sélection d'images issues de la série "*La Couture Enchantée*" photographiée par Karl Lagerfeld, modèle Natalia Vodianova pour le magazine Numéro 141 de mars 2013. Voir la série complète en annexe.

Dans cette série d'images on ressent la même impression par rapport au lieu de la prise de vue. Bien que le modèle semble apparemment se trouver en forêt, on se demande si ce n'est pas un décor recréé en studio. C'est la lumière qui donne cette sensation étrange, de ne pas savoir si le décor est réel ou fictif. On distingue une légère brume, qui apporte un peu de douceur à ce décor torturé, toutes ses branches sinueuses qui s'insinuent dans le cadrage des photographies. L'apparition de la princesse est une situation qui caractérise l'instant culminant du conte.

<sup>341</sup> Voir La robe de bal p.14

<sup>342</sup> Voir La fabrication d'une robe haute-couture comme une robe d'apparat p.34

<sup>343</sup> Depuis 1983 il est directeur artistique de la maison Chanel mais il possède également sa propre marque.

Contrairement aux images de Paolo Roversi, qui se situent également en forêt, le modèle regarde toujours en direction de l'appareil photo. Le doute sur la vraisemblance du décor se confirme. Le décor de cette mise en scène pourrait être réalisable dans un studio. Après tout, grâce à l'utilisation du flash sur le sujet et la présence de la brume, les plans plus lointains deviennent invisibles. On ne peut donc pas deviner s'il s'agit bien là d'une forêt ou d'un décor fabriqué. Le cadre de la forêt renforce la magie de la situation, des êtres fantastiques y habitent.

La pose du mannequin est nettement plus sobre, mais elle tient aussi un rôle. Ce qui fait une nouvelle fois penser à la représentation de la princesse, ce sont les vêtements Haute-couture, leurs détails et leurs matières.

Dans les photographies de Paolo Roversi et cette série de Karl Lagerfeld, on ressent une forte influence du sens de la mise en scène et de la théâtralité. On retrouve, comme éléments communs, l'aspect fugitif des personnages, les conditions de captation et les effets de lumière.

### c) *Tim Walker*

Tim Walker est un photographe de mode qui publie régulièrement des séries dans les plus grands magazines de mode du monde entier, tels que *Vanity Fair*, *W* ou les éditions anglaise, américaine et italienne de *Vogue*.

Il dit assez justement que la photographie de mode "*est le département rêves de la photographie*"<sup>344</sup>. Selon lui le viseur de l'appareil photo peut devenir une fenêtre sur un univers imaginaire<sup>345</sup>, magique, et que c'est ça la photographie<sup>346</sup>. Ses photographies sont aisément reconnaissables, il y mélange souvent l'univers du rêve à celui de la réalité. Il aime utiliser des éléments de décor aux proportions<sup>347</sup> ou à l'aspect hors norme<sup>348</sup>, il réutilise sa fascination d'enfance pour la coexistence de "*différentes dimensions, chose impossible dans la vraie vie*"<sup>349</sup>. Ce type de technique lui demande de travailler avec une très grande équipe d'assistants et de décorateurs avec laquelle il conçoit et fabrique des décors délirants.

Tim Walker a tout récemment réalisé une série d'images, pour le magazine *W*, qui s'inspire très largement du conte de *la Petite Sirène*. Le modèle Kristen McMenamy prend la pose avec une queue de poisson, ce qui est la reconnaissance de l'usage de l'iconographie liée

---

<sup>344</sup> Citation de Tim Walker, *Tim Walker, Story Teller*, Londres, Thames & Hudson, 2012, p.38

<sup>345</sup> *Ibid.*, p.54

<sup>346</sup> *Ibid.*, p.112

<sup>347</sup> Voir Le changement d'échelle p.71

<sup>348</sup> Voir quelques uns de ses travaux en annexes

<sup>349</sup> Citation de Tim Walker, *Tim Walker, Story Teller*, Londres, Thames & Hudson, 2012, p.173

à la sirène<sup>350</sup>. Ce qui permet d'identifier le conte par rapport au simple mythe de la sirène est qu'il y a des photographies réalisées en extérieur mais aussi, et surtout, en intérieur. Dans le conte *la Petite Sirène* cherche à revoir le prince, et se rend donc dans son château alors que les sirènes restent généralement dans l'eau.



Figure 3 - Sélection d'images issues d'une série inspirée de *la Petite Sirène*, photographiée par Tim Walker, modèle Kristen McMenamy pour le W Magazine de décembre 2013. Voir la série complète en annexe.

Contrairement à Paolo Roversi, qui réalise ses photos en studio, Tim Walker a tendance à favoriser des décors réels pour la réalisation de ses prises de vue. Même si cela lui arrive de recréer des éléments de décor, la matrice, ce qui sert de base ou de fond à l'image, est toujours issue d'un lieu qui existe. Et ce, qu'il réalise ses photographies en forêt, dans un jardin, en bord de mer ou dans un château.

Il cherche à "créer, dans ce monde artificiel, un instant de réalité en introduisant de l'authenticité dans l'artifice"<sup>351</sup>. Dans cette série on retrouve ainsi des décors familiers comme par exemple la salle de bain avec la baignoire. Dans son travail, en règle générale, sont utilisés deux types de décors. Dans un premier cas on retrouve un environnement naturel, réel, qui nous parle, parce qu'il provient d'une représentation collective. Dans le second cas on retrouve des éléments factices, qui peuvent ou non s'apparenter à des choses que l'on connaît mais qui nous paraissent tout de même invraisemblables<sup>352</sup>. Dans le cas présenté ici, on retrouve principalement l'usage d'éléments que l'on connaît. La cohabitation hors norme, qui est sa façon de faire, repose sur la présence d'une sirène, cette femme à queue de poisson.

#### 4. L'utilisation de la symbolique de la princesse

La représentation de la princesse peut être identifiée à travers différents éléments. Dans l'ensemble, c'est par l'intervention de parures hors de prix<sup>353</sup> que l'on peut identifier

<sup>350</sup> Du moins, l'iconographie liée à Hans Christian Andersen. Les sirènes se trouvant dans les récits d'Homère ont une tout autre apparence.

<sup>351</sup> Citation de Tim Walker, *Tim Walker, Story Teller*, Londres, Thames & Hudson, 2012, p.26

<sup>352</sup> Voir ses images "Poupée géante" avec le modèle Lindsey Wixson ou bien "Le chien Stig et galion en cristal" qui se trouvent en annexes

<sup>353</sup> Voir La nouvelle "robe de princesse" p.35

une princesse, les robes de mariées ont aussi un lien avec la vie de château puisque le mariage est la finalité du conte<sup>354</sup>.

Dans l'imagerie collective, les lieux ou les décors ont une influence importante<sup>355</sup>. Les forêts magiques ou les châteaux sont des dérivés de l'imagerie de la princesse, les châteaux sont également des références historiques de l'empreinte d'une monarchie.

Ce qui va aider à faire le lien entre le modèle, posant dans une photographie de mode, et une princesse sera son attitude. En effet, les princesses des contes de fées ont un caractère effacé, sont innocentes, naïves et soumises<sup>356</sup>. Si le modèle de la photo doit tenir le rôle d'une princesse, elle aura une attitude en conséquence, souvent lascive.

#### **a) La représentation occidentale collective**

L'archétype de la princesse fait partie intégrante de notre culture occidentale, que ce soit par la lecture de contes folkloriques ou par l'Histoire. Elles font partie des classes élitistes et ce depuis qu'une hiérarchie sociétale existe. Leur rang se trouve au dessus de tous les autres, même de ces nouveaux modèles de la société contemporaine. Les princesses représentent un idéal de vie de luxe et de mondanités dont beaucoup de personnes rêvent<sup>357</sup>. Les princesses sont amenées à voir le monde, rencontrer d'autres personnalités, prendre des décisions, mais aussi sont les ambassadrices de leur pays. Elles sont les icônes du pouvoir, de la bonté, du savoir-vivre et de la générosité.

#### **b) L'influence non négligeable de Disney**

Il est difficile, de nos jours où les productions animées font partie intégrante de notre culture, de se défaire de la référence visuelle que nous a imposé Disney<sup>358</sup>. Une représentation visuelle reste plus longtemps ancrée dans notre mémoire qu'une longue description écrite, et ce même si l'énumération de ses caractéristiques physiques est précise.

L'influence de Disney ne joue pas uniquement sur l'idée que l'on se fait d'une princesse, par rapport à son caractère ou à sa personnalité<sup>359</sup> mais également sur son aspect physique et ses vêtements. Ces dessins animés n'interdisent pas d'avoir sa propre vision du physique des princesses ou de leur costume, qu'il soit de bal ou non. La forme de leurs vêtements n'est pas aussi schématique qu'elle pourrait l'être dans un film mais elle offre un support identifiable pour nourrir l'imagination.

---

<sup>354</sup> Voir Le mariage comme un aboutissement p.21

<sup>355</sup> Voir Les décors récurrents p.50

<sup>356</sup> Voir Leur personnalité et leur rôle dans les contes p.22

<sup>357</sup> Voir Le pouvoir politique et économique d'autrefois p.16, Les princesses p.22 et La princesse "type" p.29

<sup>358</sup> Voir Le cas Disney p.29

<sup>359</sup> Voir Leur personnalité et leur rôle dans les contes p.22 et Les stéréotypes des contes p.29

## **B. L'exemple vaut mieux que la leçon**

Afin de réaliser une série d'images personnelles qui mettent en œuvre les princesses, l'univers merveilleux des contes de fées mais surtout l'influence qu'ont leurs histoires sur notre culture, il faut avoir vu des créations préexistantes de photographes reconnus. Précédemment, ont été cités trois photographes de mode qui ont souvent un univers visuel s'apparentant au merveilleux. Les principales séries d'images qui vont être étudiées se trouvent en partie annexe de ce mémoire et ont été évoquées dans la partie précédente.

### **1. Les décors récurrents**

Dans les photographies de mode qui utilisent l'univers merveilleux des contes de fées, on peut retrouver un certain nombre de décors récurrents. Chacun de ces décors n'est pas limité uniquement à la symbolique du conte de fées. Le contexte visuel d'une prise de vue n'est pas uniquement dû à son arrière-plan, des accessoires ou des éléments décoratifs peuvent également intervenir.

La réalisation d'images magiques, où le mannequin incarne une princesse, peut être faite dans un environnement intérieur ou extérieur. Ce sont certains éléments qui permettent d'identifier un conte ou un autre ou plus largement le fantasme du conte de fées, principalement par cette identification du personnage la princesse, vue précédemment.

#### **a) En extérieur**

L'élément extérieur le plus représentatif que l'on puisse trouver est la forêt. En effet, ce type d'environnement n'appartient à aucune zone géographique, il est intemporel, tout comme dans les contes de fées. Dans grand nombre de ces récits, l'intrigue se passe en forêt<sup>360</sup> il est donc normal, quel que soit le conte que l'on ait lu, de voir dans la représentation de la forêt, un univers merveilleux plein de magie, et souvent de fées<sup>361</sup>.

Dans les séries d'images de Paolo Roversi et de Karl Lagerfeld, le décor employé est effectivement celui de la forêt. Bien que l'on ne distingue pas réellement s'il s'agit d'un décor réel, c'est-à-dire que la séance photo ait vraiment eu lieu en forêt ou s'il s'agit de la construction d'un décor en studio<sup>362</sup>, l'identification du lieu se fait rapidement. Les meilleurs éléments représentatifs d'une forêt sont, évidemment, les arbres. Dans la série réalisée pour le "*White Fairy Tale Love Ball*", il est réellement difficile de distinguer si la forêt en arrière-plan est factice ou non. Il est possible que cette mise en scène soit un mélange visuel. Il est possible que le fond de l'image soit la photographie d'une forêt, et que pour rendre ce décor plus vrai, certains petits arbres ont réellement été apportés en studio pour favoriser le doute

---

<sup>360</sup> le *Petit chaperon rouge*, le *Petit Poucet*, *Blanche-Neige*,...

<sup>361</sup> Cet état de fait n'est pas seulement dû au conte de fées, d'autres légendes populaires et certains mythes inspirent ces croyances.

<sup>362</sup> Voir Paolo Roversi p.44

du spectateur quant à la véracité de l'environnement. Ce qui fait également croire en cette supercherie visuelle c'est la neige. Il est possible que la forêt qui a été photographiée, l'ait vraiment été sous la neige. Alors que la neige qui tombe sur le modèle est définitivement fausse. Dans la série de Karl Lagerfeld, c'est l'usage de la lumière qui fait douter de la réalité du décor de la prise de vue<sup>363</sup>.

La série d'images de la petite sirène réalisée par Tim Walker<sup>364</sup>, utilise à la fois les décors extérieurs et les décors intérieurs. On ne la voit pas réellement sur la plage, seule une photo peut faire penser à un bord de mer, celle avec des galets en arrière-plan. Cependant, la croyance populaire du mythe des sirènes définit la mer, et donc par truchement, la plage, comme leur habitat naturel. Étant un personnage mi-femme, mi-poisson, le mélange de l'univers de l'eau et celui de la terre est logique. Pour accentuer cet écart d'univers marin et d'univers humain, le photographe a choisi de réaliser ces prises de vue également en intérieur.

#### **b) En intérieur**

Dans cette même série d'images, celle de Tim Walker, les éléments intérieurs sont également marqués. On retrouve par exemple la salle de bains, avec son élément symbolique, la baignoire, et son petit accessoire clin d'oeil, le savon. Il y a également une sorte de boudoir, avec la forte présence de rideau, fermant le cadre de l'image. Il y a également la chambre à coucher, où la présence du lit à baldaquin permet de n'avoir aucun doute quant à la fonction de cette pièce.

Il y a toutefois un élément à la fois intérieur et extérieur, celui de la cage remplie d'eau, dans laquelle se trouve la petite sirène, qui est un peu sa chambre à elle, mais qui pourtant se situe dans un environnement extérieur plus proche de l'être humain, le château qui se situe en arrière-plan. Cette photographie est un peu hybride, et peut symboliser le passage du conte où l'héroïne souhaite vivre parmi les humains.

En dehors de cette série de photographies réalisées pour le W magazine, les éléments qui font penser à un environnement de vie de château sont ancrés dans l'imagerie collective. Toute personne se trouvant sur le "Vieux continent" en a au moins déjà vu une fois dans sa vie. Chaque pays a évidemment sa culture architecturale et décorative quant à ce à quoi doit ressembler l'intérieur et l'extérieur d'un château. Cependant, des éléments représentatifs peuvent être semblables d'une culture à l'autre. Les matières nobles, comme le marbre, des parquets à motifs ou de la faïence décorée sont des types de sol qui peuvent s'apparenter à cet environnement luxueux.

---

<sup>363</sup> Voir Karl Lagerfeld p.46

<sup>364</sup> Voir Tim Walker p.47

Une autre particularité des éléments qui font "château", est qu'ils peuvent être composés d'or ou d'argent. Parmi ces éléments on peut retrouver toutes sortes de dorures, des miroirs, des sculptures,... En exemple typique facilement identifiable<sup>365</sup> on peut retrouver la Galerie des glaces du château de Versailles, qui utilise tous les éléments d'opulence et de magnificence dans une seule et même pièce.

## **2. L'utilisation de la lumière**

L'utilisation de tel ou tel type de lumière, artificielle ou naturelle, sera un choix technique et artistique de la part du photographe lors de la réalisation de la séance photo. Tout le travail de la lumière, son incidence sur le vêtement, sur le modèle et sur le décor, possède une symbolique. Les références peuvent venir de l'histoire de l'art, le clair-obscur venant du Caravage, la lumière diffuse d'une fenêtre venant de Vermeer, mais peuvent également être le reflet d'une époque, influencées ou non par une iconographie générale de la société<sup>366</sup>. Le principal rôle de la lumière étant d'éclairer le sujet, et donc en photographie de mode, le vêtement. Même si, de nos jours, *"la photographie de mode n'a rien à voir ou peu avec le vêtement, le vêtement devient un alibi pour la représentation d'une idée ou d'une problématique contemporaine"*<sup>367</sup>.

### **a) Création d'ambiance ou d'atmosphère**

La mise en lumière du sujet de la photographie n'est pas la seule chose qui va caractériser la photographie de mode. En effet, comme vu précédemment, le contexte, c'est-à-dire le décor, a tout autant d'importance. Il est donc logique de s'attarder sur la création de l'ambiance ou de l'atmosphère de la photographie, qui passe avant toute chose par l'éclairage général de l'image, et donc celle du décor. Il est évident que la lumière employée ne sera pas la même en fonction du lieu de la prise de vue, qu'il s'agisse d'un décor naturel ou d'un studio photo.

Dans les trois séries de photographies prises en exemple, le décor fait partie intégrante de l'image. C'est lui qui donne le ton, qui permet de créer l'histoire autour du sujet, de théâtraliser l'action qui se déroule. Ces images se référant, de façon plus ou moins marquée, au conte de fées, le décor participe à la remise en situation du personnage de la princesse. Il est donc tout aussi important, dans le récit comme dans la photographie. C'est le travail de la lumière qui va définir la hiérarchie, le sens de lecture visuelle, des différents éléments composant l'image.

---

<sup>365</sup> En tout cas pour un certain nombre d'européens.

<sup>366</sup> Des campagnes publicitaires par exemple.

<sup>367</sup> Sylvain Leurent, Mémoire de recherche *La lumière dans l'identité visuelle de l'auteur en photographie de mode*, p.24

"Un éclairage contrasté, ponctuel et en low key viendra dramatiser la scène et ajouter de la gravité à l'expression du modèle. A l'inverse, un éclairage diffus, à faible contraste et en high key, avec une désaturation des ombres, apportera un climat de douceur et de tendresse"<sup>368</sup>. Les ambiances lumineuses utilisées en photographie de mode peuvent être diffuses, l'éclairage banalise l'objet "qu'il noie dans un climat neutre"<sup>369</sup>, ou au contraire, très contrastées. Tout dépend du concept visuel qui sera valorisé.

#### **b) Les lumières naturelles**

La série d'images de Tim Walker n'a pas été réalisée en studio. Il pouvait, s'il le souhaitait, disposer de la lumière naturelle comme système d'éclairage de ses photographies. Étant donné que l'on observe un faible contraste général sur ces images il est possible qu'il les aient réalisées en lumière naturelle. Il est cependant tout à fait possible qu'il ait utilisé également des sources de lumière artificielle, afin de mieux maîtriser la mise en lumière de son sujet. Dans les photographies qu'il a réalisées en décor extérieur, il y a fort à parier que l'utilisation de flash n'était là que pour rehausser la lumière déjà existante à l'extérieur. Pour les photographies en intérieur, on observe des zones pauvres assez marquées derrière le sujet, ce qui porte à croire qu'une lumière artificielle a été employée. Ce qui n'exclut pas l'usage possible de la lumière naturelle venant des fenêtres.

#### **c) Les lumières artificielles**

Pour ce qui est des photographies de Paolo Roversi, savoir qu'il travaille principalement en studio influence la façon de percevoir son travail sur la lumière. Le fait de travailler en lumière artificielle permet de tout contrôler<sup>370</sup>. On observe cependant qu'il a cherché à obtenir un rendu très doux tant au niveau de l'éclairage global que par rapport au modelé de la peau du modèle.

L'éclairage diffus permet réellement de valoriser le vêtement. Tous ses éléments sont parfaitement lisibles. De plus, cet éclairage met au même niveau hiérarchique, tous les éléments qui le composent. Ces images ont servi pour le catalogue de la vente aux enchères qui avaient lieu à cette soirée. Cet événement mondain était d'ores et déjà sur le thème des contes de fées, ses photographies sont dans la lignée de cette thématique.

Les images réalisées par Karl Lagerfeld sont les plus contrastées des trois exemples cités. En effet, l'impact visuel de ses photographies n'est en rien semblable aux deux autres séries. Même si les images sont contrastées, on ne peut pas se référer à l'utilisation de la technique du clair-obscur. En effet, la quasi-totalité des éléments de l'image sont tout de

---

<sup>368</sup> Sylvain Leurent, Mémoire de recherche *La lumière dans l'identité visuelle de l'auteur en photographie de mode*, p.47

<sup>369</sup> *Ibid.*, p.44

<sup>370</sup> *Ibid.*, p.43

même lisibles, et ce, même si on distingue très peu le fond du décor. L'éclairage du sujet n'a jamais été fait de façon frontale. La source lumineuse se trouve toujours orientée au trois-quarts par rapport au cadre. La mise en valeur du vêtement se fait justement par cet angle d'incidence de la lumière. La lumière rasante permettant de valoriser certaines matières<sup>371</sup>.

Le principal travail de lumière de cette série repose sur la température de couleur. Cette ambiance bleutée veut sans aucun doute s'inspirer de la clarté de la lune. Même si l'intensité de l'éclairage est un peu violente sur certaines images, l'influence du décor joue sur notre perception du concept visuel. Que cette mise en scène ait été réalisée dans un décor réel ou non, on observe une absence totale de lumière naturelle. On peut donc supposer que si ces images ont été réalisées in situ, en forêt, la réalisation des photographies a donc eu lieu très tard le soir, voir dans la nuit. Si ces images ont été réalisées en studio, le faible éclairage du fond permet justement de douter quant à la véracité du contexte forestier.

#### **d) Les effets spéciaux possibles**

Dans ces trois séries de photographies seules deux d'entre elles se servent d'effets spéciaux directement à la prise de vue. C'est-à-dire, que cela nécessitait du matériel supplémentaire au moment de la séance photo. Aucune de ces trois séries n'a cependant eu besoin de recourir à un travail de manipulation de l'image pour la déformer ou pour rajouter des éléments visuels.

Pour la séance photo de Karl Lagerfeld, une machine à fumée a certainement été employée, on observe un effet brumeux. La brume, sous-entendu naturelle, n'est qu'un ensemble de particules d'eau qui flotte dans l'air. Cependant, un paysage brumeux donne toujours une impression de magie. Cette sorte de brouillard, de plus en forêt, évoque la sorcellerie et l'enchantement.

Le décor qui sert d'arrière-plan aux images de Paolo Roversi est déformé sur certaines photographies. Comme supposé précédemment<sup>372</sup>, l'environnement d'arrière-plan pourrait être une photographie réalisée au préalable. Il pourrait ainsi s'agir d'une impression sur toile ou sur bâche, suffisamment grande pour englober le modèle. L'effet visuel ressemble aux miroirs déformants, la forêt qui sert de décor n'est pas tout le temps déformée de la même manière. Cet effet visuel s'apparente à des miroirs souples qui pourraient être soit concaves soit convexes. L'autre possibilité étant que la déformation visuelle ait été réalisée par manipulation numérique.

---

<sup>371</sup> Sylvain Leurent, Mémoire de recherche *La lumière dans l'identité visuelle de l'auteur en photographie de mode*, p.24

<sup>372</sup> Voir Paolo Roversi p.44

### **3. Les poses des modèles**

Les séries d'images citées ici en exemple ont un angle de prise de vue plutôt frontal, c'est-à-dire que l'appareil photo se trouve à hauteur de la taille du modèle. S'attarder sur l'ensemble des poses des modèles de photographies de mode serait superflu. Seules les poses et les attitudes permettant d'être reliées à la thématique des contes de fées, issus des trois séries citées précédemment, seront nommées.

Le mannequin sert de modèle d'identification aux lecteurs d'un magazine de mode, donc principalement aux lectrices (qui sont la principale cible de ce type de magazine spécialisé). Tout comme dans les contes de fées où le personnage principal sert d'identification, les garçons au héros et les filles à l'héroïne. Il n'est donc pas complètement anodin de représenter le modèle de la photographie de mode comme dans le rôle d'une princesse.

#### **a) *L'innocence et la naïveté de la princesse***

La personnalité d'une princesse est très caractéristique<sup>373</sup>, du moins c'est l'idée stéréotypée que l'on s'en fait, que l'on a acquis consciemment ou inconsciemment à partir des contes de fées ou des dessins animés Disney.

Elles ont un caractère très effacé, soumis et très calme. Qu'elle soit ou non l'héroïne de leur histoire, aucune des princesses de contes de fées ne part jamais bien loin à l'aventure. Et lorsqu'elles s'éloignent, elles ont une tendance naturelle à se perdre, comme par exemple Blanche-Neige dans la forêt. Elles ne symbolisent pas seulement la naïveté mais aussi la simplicité et la résignation. Quelle que soit son attitude durant le récit, la princesse se situe toujours entre l'innocence et la séduction.

C'est dans la série d'images de Paolo Roversi que le modèle varie le plus les poses, tout en gardant une attitude généralement lascive. Au travers de ses différentes poses, le modèle nous présente une série de robes de bal qui feraient sensation dans le conte de Cendrillon. L'ensemble de ces images peut faire penser aux différents chapitres d'un conte de fées, avec les rebondissements que cela implique. La princesse qui, tour à tour, semble perdue, se prélasser, patiente, s'émerveiller ou se languir.

#### **b) *Les attitudes lascives***

Les actions des princesses dans les contes de fées ne les représentent pas comme des personnages en action, en tant que princesse tout leur est acquis (même si certaines d'entre elles ont des difficultés par rapport à leur statut). Cette représentation de la princesse qui ne fait rien, ou qui n'a tout simplement rien à faire, n'est pas uniquement due aux contes de fées.

---

<sup>373</sup> Voir Le caractère de l'héroïne p.25

Certains événements de l'Histoire favorisent également cette croyance populaire, les rois et reines qui avaient un très grand nombre de serviteurs ou de courtisans qui faisaient les choses à leur place. La princesse est un objet de contemplation, ce qui fait d'elle un sujet photographique symptomatique.

Mais la principale connotation qu'ont les attitudes lascives de ces personnages est l'archétype de la princesse à délivrer. En effet, en dehors des contes où le personnage féminin arrive à être autonome, il existe une croyance selon laquelle la princesse attend son prince. Qu'elle soit emprisonnée dans une tour, capturée par un dragon ou ensorcelée par un magicien, la délivrance de la princesse est un thème récurrent. Il n'est donc pas anodin que les princesses illustrées dans ces trois séries de photographies de mode aient des attitudes passives.

Dans la série d'images de Karl Lagerfeld, le modèle se tient toujours debout et de façon à ce que l'on puisse voir aussi bien que possible le vêtement. La pose récurrente que l'on peut cependant observer est que le mannequin se sert du décor comme d'un accessoire. Cette interaction avec le décor forestier lui permet d'avoir un support sur lequel elle peut placer ses mains ou ses bras. Le fait que le modèle se tienne ainsi au décor apporte de la sensualité. La pose des mains, n'étant pas particulièrement expressive, permet de mieux définir l'attitude générale du modèle dans cette série de photographies. Natalia Vodianova ne prend pas le rôle d'une princesse perdue et effrayée en forêt, elle semble plutôt attendre. Cette attitude lascive, bien qu'elle soit souvent employée dans la photographie de mode, n'enlève pourtant rien à l'aspect théâtral. Le fait que le modèle regarde directement l'appareil photo, une impression de fascination s'installe, elle se met en scène comme si elle était observée, et observe le spectateur également. Ce qui permet d'affirmer une telle chose ce n'est pas seulement le fait que son regard soit en lien direct avec celui-ci mais aussi et surtout le fait que sur certaines images des éléments du décor, passant en premier plan, lui permettent de se cacher plus ou moins.

On a la sensation que le modèle apparaît, comme par magie, au milieu de cette forêt enchantée. L'effet de brume renforce ce sentiment qui rend l'image plus diffuse, plus incertaine. En tant que spectateur on ne sait s'il s'agit d'un mirage où l'on aperçoit véritablement une princesse dans le bois. On a l'impression qu'elle nous invite à la suivre dans son univers merveilleux.

### III. Magnifier l'ordinaire

Ce qu'il est important de souligner, c'est que le travail du photographe de mode tend à magnifier un sujet, par l'usage d'un décor et d'une atmosphère lumineuse. Il met parfois en œuvre une installation hors du commun pour accentuer ses effets de magie et de démesure. Le fait qu'il photographie des parures d'exception, des vêtements Haute-couture principalement, facilite grandement l'influence du rêve et du fantasme dans ses images<sup>374</sup>.

Comme nous avons pu le voir précédemment, dans les photographies de mode qui s'inspirent des contes de fées, le décor est tout aussi important que le vêtement. Les deux jouent sur le stéréotype, que se fait notre société occidentale, d'une princesse<sup>375</sup>. Les vêtements Haute-couture, qui sont déjà plus ou moins des robes de princesses, sont la meilleure base de travail d'un photographe pour inspirer la féerie et le merveilleux.

Les matières utilisées dans la Haute-couture sont extrêmement importantes, elles symbolisent le luxe et le savoir-faire des artisans spécialisés qui travaillent sur ces robes d'exception. La profusion de détails et d'éléments précieux, tels que les broderies, les perles ou la dentelle, accentue cette impression de faste et d'ostentation.

À partir de ce qui a été dit dans les parties précédentes, vont être réalisées une série d'images inspirées des quatre contes cités tout au long du mémoire. Ces images, en tant que partie pratique, vont tenter de mettre en application les principes esthétiques qui font d'une photographie de mode, inspirée des contes de fées, une image illustrant le rêve et la splendeur. Cette troisième et dernière partie est consacrée à la mise en application des différents éléments caractéristiques à la création de photographies de mode inspirées des contes de fées, du choix des tissus à la création du vêtement, du choix du mannequin et du décor mais aussi, et surtout, de la technique photographique, employés pour magnifier l'ordinaire.

#### A. Princesses et métamorphoses

*Cendrillon, Peau d'Âne, Blanche-Neige et la Petite Sirène* sont, ou deviennent, des princesses grâce à une transformation vestimentaire ou physique<sup>376</sup>.

Dans l'optique de réaliser une série de photos de mode, la transformation visuelle du modèle se fera à travers le changement du vêtement et aussi par la mise en lumière du sujet. Il convient, avant tout, d'analyser les éléments qui permettraient de mettre en scène le modèle à la manière d'une princesse d'un de ces contes. Ce sont sa transformation, le

---

<sup>374</sup> Frédéric Monneyron, *La photographie de mode, un art souverain*, Paris, Puf, 2010, p.157

<sup>375</sup> Voir Les stéréotypes des contes p.29

<sup>376</sup> Voir La transformation ou le travestissement p.24

changement de statut de l'héroïne à travers sa tenue et l'évolution de son statut dans le récit qui vont être mis en scène.

### 1. Quatre transformations exemplaires

Ces quatre héroïnes subissent une apparente transformation durant leur histoire. Dans le cadre d'une prise de vue photographique, l'enjeu est de mettre en œuvre les moyens techniques et formels pour exprimer ce changement d'état<sup>377</sup>. Pour cela j'ai choisi de représenter l'avant et l'après de cette métamorphose.

#### a) *L'accès à la noblesse de Cendrillon*

*Cendrillon* est à la fois le nom d'un conte de Perrault et du personnage de ce même récit. Dès le tout début de l'histoire on sait que la mère de Cendrillon vient de mourir, et son père épouse une méchante femme, mère de deux fillettes<sup>378</sup> aussi abominables qu'elle. Cela crée un trio de femmes jalouses qui persécutent l'héroïne. Les demi-sœurs se conduisent en paresseuses imbuës d'elles mêmes, ce qui place Cendrillon dans une position humble<sup>379</sup>. Cette dernière est dans l'obligation d'obéir à ces trois figures féminines qui la placent en être inférieur et lui font faire des tâches ingrates. Cendrillon reste, malgré tout, pleine de douceur et de bonté. Cela demande "*une grande discipline personnelle et une droiture absolue*"<sup>380</sup>.

C'est à l'aide de sa marraine la fée<sup>381</sup> que Cendrillon se rend aux bals et y rencontre le prince, qui tombe fou amoureux d'elle. Lors du second bal, elle perd sa pantoufle en s'enfuyant du château. Le prince fait rechercher dans tout le royaume, la jeune femme à qui appartient cet unique soulier. "*Si on ajoute la fascination que représente la pantoufle de verre, on voit que le prince est amoureux d'une poupée avant de l'être d'une femme*"<sup>382</sup>. Les demi-sœurs l'essayent en vain, mais ce n'est que Cendrillon qui arrive à la chausser. Elle est donc escortée au palais du prince et l'épouse, de plus, elle pardonne à ses demi-sœurs.

Cendrillon, avec une aide magique, séduit le prince grâce à son apparence noble<sup>383</sup>. "*Elle séduit par la richesse de ses atours et par la perfection de son corps, du moins de ce qu'elle peut en montrer une fois parée pour le bal*"<sup>384</sup>. C'est d'ailleurs dans ce conte que l'importance de la parure est la plus marquée. Elle possède en effet trois tenues différentes, pour le premier des bals elle porte une robe "*en drap d'or et d'argent, toute chamarrée de pierreries*".

<sup>377</sup> Voir La conception des robes p.78

<sup>378</sup> Marc Soriano, *Cendrillon*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

<sup>379</sup> Marie-Louise von Franz, *La femme dans les contes de fées*, Paris, éditions Jacqueline Renard et La Fontaine De Pierre, 2009, p.251

<sup>380</sup> *Ibid.*, p.267

<sup>381</sup> Et d'un peu de magie.

<sup>382</sup> Jean-Pierre Mothe, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris, l'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 1999, p.44

<sup>383</sup> Voir Importance de la parure, La transformation ou le travestissement et Les jeux de séduction

<sup>384</sup> Jean-Pierre Mothe, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris, l'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 1999, p.45

Lors du second bal, le lendemain, elle vient "*encore plus parée que la première fois*". Et après avoir réussi à enfile la pantoufle, elle est "*encore plus magnifique que toutes les autres*". Même lors des bals les autres femmes présentes l'observent dans le but d'imiter son bon goût par la suite, ou du moins d'essayer s'il est possible de trouver d'aussi belles étoffes et des ouvriers aussi doués.

Comme vu précédemment<sup>385</sup>, le statut de Cendrillon évolue durant le récit. De fille de bourgeois elle devient servante, puis de servante elle devient princesse. Elle "*sort des cendres pour accéder au palais*"<sup>386</sup>. Le prénom de Cendrillon évoque la noirceur des cendres, le feu éteint, un personnage sans éclat que sa transformation va réveiller de manière flamboyante. La première robe sera sale et abîmée. Alors que la seconde sera, au contraire, d'un blanc immaculé, soyeuse et brillante.

### **b) Perte et retour au statut initial de Peau d'Âne**

Peau d'Âne est la fille d'un couple royal, donc une princesse. Quand sa mère vient à mourir elle fait promettre au roi de ne se remarier que s'il trouve une femme aussi belle qu'elle<sup>387</sup>. La fille ressemblant à la mère, le roi fait sa demande en mariage. Peau d'Âne, à l'aide d'une fée, cherche à échapper à cette situation incestueuse et réclame des présents qu'elle pense impossible à obtenir.

Sa première demande est une robe couleur du Temps, qui est rapidement concrétisée, alors que même la fée pensait cela impossible<sup>388</sup>. La seconde demande est une robe couleur de Lune, elle aussi obtenue. Peau d'Âne demande alors une robe couleur Soleil, réalisée également. Etant dans une impasse la fée conseille à la princesse de demander à son père la peau de l'âne qui l'enrichit. Elle obtient cette peau et décide de s'enfuir en la portant pour se cacher<sup>389</sup>. Pour Peau d'Âne la fourrure de l'animal devient un déguisement qu'elle utilise pour ne pas se présenter aux autres comme une princesse.

Peau d'Âne, dans sa chute sociale, doit travailler en cuisine, à la porcherie et dans la basse-cour. Elle "*tombe du palais dans la fange*"<sup>390</sup>. Puis, en tant que servante elle séduit le prince<sup>391</sup> et redevient princesse. Il est important, lors de la réalisation de ses deux robes, de montrer le retour au statut initial. Pour cela, la première robe symbolisera tout de même

---

<sup>385</sup> Voir Le statut initial et/ou le statut final p.23

<sup>386</sup> Jean-Pierre Mothe, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris, l'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 1999, p.43

<sup>387</sup> *Ibid.*, p.156-157

<sup>388</sup> *Ibid.*, p.162-163

<sup>389</sup> Marie-Louise von Franz, *La femme dans les contes de fées*, Paris, éditions Jacqueline Renard et La Fontaine De Pierre, 2009, p.213-214

<sup>390</sup> Jean-Pierre Mothe, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris, l'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 1999, p.43

<sup>391</sup> Voir Les jeux de séduction p.26

(contrairement à *Cendrillon*) un statut élevé et sera fabriquée dans une matière qui rend état de cette noblesse. Pour symboliser le conte il faudra naturellement rappeler la peau de l'âne. La seconde robe correspondra à une des robes que son père lui offre au début de l'histoire. La robe Soleil étant la dernière, et donc selon la fée la plus improbable à réaliser, la robe de "l'après"<sup>392</sup> sera faite sur ce modèle.

**c) Perte et retour au statut initial de Blanche-Neige**

Blanche-Neige est également née dans une famille royale. Sa mère meurt lors de sa naissance et le père se remarie avec une horrible femme. La reine devient jalouse de la beauté de la princesse, jalousie renforcée par ce que lui dit son miroir magique. Elle décide donc de faire assassiner la demoiselle par un chasseur, qui la laisse s'enfuir en forêt où elle découvre la maison des sept nains. La reine apprenant la nouvelle essaie de la tuer elle-même. Son dernier maléfice, la pomme empoisonnée, a l'air de réussir puisque les nains, croyant Blanche-Neige morte, décident de la placer dans un cercueil de verre. Un prince qui passait par là en tomba amoureux. Ne pouvant plus se passer de la regarder il voulut l'emporter avec lui. Suite à un évènement maladroit le bout de pomme fut expulsé par la princesse et lui permit de se réveiller. Elle put donc épouser son prince et redevenir une princesse de plein droit et sans craindre sa belle-mère.

L'héroïne possède un statut noble de naissance. La robe qui sera confectionnée pour représenter son statut "d'avant" devra traduire cet état social. L'usage d'une matière digne de son rang sera de mise pour la fabrication de la tenue. Concernant la robe qu'elle porte lorsqu'elle reprend son titre de princesse, c'est à dire lorsque le prince lui demande sa main, sera encore plus somptueuse afin de marquer l'écart avec la première tenue.

**d) Transformation physique de la petite sirène**

*La Petite Sirène* est un conte d'Andersen qui contient un élément merveilleux, les sirènes. Dans ce conte, l'héroïne est la fille du roi de la mer, et donc une princesse. C'est lors de ses quinze ans, lorsqu'elle obtient le droit de monter à la surface voir le monde des humains, qu'elle rencontre le prince sur un bateau et en tombe amoureuse. Elle le sauve d'une tempête et va tout faire pour essayer de le revoir. Elle sollicite une aide auprès de la sorcière de la mer pour qu'elle lui transforme sa queue de poisson en jambes, qu'elle puisse aller sur la terre ferme voir son bien-aimé. Elle se retrouve nue sur la plage où elle sera recueillie par le prince, logée dans son château et lui seront donnés de beaux vêtements. Seule cette partie du conte montre l'intérêt de la transformation, cette métamorphose physique va lui permettre de changer complètement de vie pour accéder à ce qu'elle souhaite.

---

<sup>392</sup> Voir La conception des robes p.78

Les deux tenues marqueront ce changement de nature, de sirène à humaine. La première robe contiendra des éléments qui rappelleront cet esprit maritime. Alors que la seconde sera digne d'une princesse humaine et surtout, la montrera sur la terre ferme.

## **2. Les tissus**

Avant de commencer la réalisation des vêtements, il convient de faire un rappel explicatif sur le mode de fabrication des tissus eux-mêmes. L'étoffe n'aura pas le même volume ni le même rendu visuel en fonction de l'origine des fils qui la composent.

Le principe du tissage consiste à entrecroiser "*deux séries de fils, la chaîne (verticale) et la trame (horizontale), sur un métier à tisser*"<sup>393</sup>. Il est possible d'utiliser un motif bien précis quant à l'ordre de croisement des fils, que l'on appelle "*armure*". La quasi-totalité des tissus se basent sur l'armure toile, l'armure sergé ou l'armure satin.

### **a) Les armures, la chaîne et la trame**

L'armure est le nom que porte le motif d'entrecroisement des fils de trame et des fils de chaîne dans la pratique du tissage. On peut représenter techniquement ce motif<sup>394</sup> à l'aide de carrés blancs et de carrés noirs pour définir les points de liage, c'est-à-dire les points d'intersection lorsqu'un fil passe au-dessus ou au-dessous de l'autre. C'est ce jeu de croisement des fils verticaux et horizontaux qui va donner son aspect au tissu.

Les possibilités infinies de motifs d'armure utilisés pour le tissage permet de créer des effets de matières très diversifiés. Chaque type d'armure va donner un effet particulier à la matière, mais surtout va grandement modifier, grâce à l'incidence de la lumière sur ce dernier, la perception que l'on va en avoir. L'armure n'est pas la seule à nous faire percevoir des différences d'un tissu à l'autre, la nature même du fil qui le compose, son origine, va également avoir une incidence.

L'origine du fil qui va être tissé, lorsqu'il est d'origine naturelle, peut être de nature végétale, animale ou minérale<sup>395</sup>. Parmi les fils constitués à partir de fibres d'origine animale, certains sont réputés pour être chers, car plus difficile à obtenir en grande quantité. Les étoffes<sup>396</sup> ainsi fabriquées dans des possibilités infinies de fabrication et de mélange, tant au niveau du motif de l'armure que des fils employés pour sa réalisation. Les possibilités de création se doivent d'être connues des stylistes lorsque ces derniers réalisent leur collection.

---

<sup>393</sup> Clive Hallett, Amanda Johnston, *Mode, Guide des textiles - Les fibres naturelles*, Eyrolles, 2010, Paris, p.16

<sup>394</sup> Voir schémas en annexes

<sup>395</sup> Clive Hallett, Amanda Johnston, *Mode, Guide des textiles - Les fibres naturelles*, Paris, Eyrolles, 2010, p.13

<sup>396</sup> *Ibid.*, p.16

### **b) Les matières nobles**

Dans l'histoire du costume, les matières dites "nobles" étaient presque exclusivement portées par la haute société, par la noblesse jusqu'à une certaine époque puis par les riches bourgeois, qui avaient les moyens financiers d'acquérir de telles étoffes<sup>397</sup>. Les matières nobles sont appelées ainsi principalement parce qu'il s'agit de matières naturelles plutôt rares et précieuses.

De nos jours, la qualité, l'aspect et le volume du tissu permettent une plus grande théâtralisation, la mode peut ainsi plus facilement user de démesure<sup>398</sup>. L'usage des matières nobles permet de montrer une certaine réussite sociale<sup>399</sup>. Depuis une dizaine d'années les tissus d'exception sont privilégiés par une plus grande sobriété des formes et de la coupe qui "*confère aux matières naturelles un style élégant*"<sup>400</sup>.

Dans le cadre de ce mémoire de recherches, et dans l'optique de fabriquer des robes dans l'esprit de la Haute-couture, dignes de princesses, il me paraissait évident d'utiliser la matière la plus noble qui existe, la soie. Matière noble par excellence, elle a été fabriquée pour la toute première fois en Chine, il y a environ trois millénaires<sup>401</sup> et fait ainsi partie des tissus les plus vieux du monde. D'origine animale, son nom désigne le fil obtenu à partir du cocon du ver à soie.

### **c) La soie, un tissu précieux**

La soie a longtemps été le tissu de prédilection de la noblesse<sup>402</sup>. C'est au XVIII<sup>e</sup> que la soie eut son moment de gloire<sup>403</sup>. Durant cette période, l'étoffe concentrait autant, voir plus, d'intérêt que la forme du vêtement. La quasi totalité des vêtements de cour étaient réalisés dans cette matière, de plus les vêtements de cour féminins utilisaient une très grande quantité de tissu pour une seule robe. Beaucoup de vêtements royaux furent réalisés en soie, elle était si luxueuse et si séduisante que son prix a parfois dépassé celui de l'or<sup>404</sup>. Ce qui complétait la préciosité de cette étoffe, à l'époque, était aussi sa teinture, qui était alors nettement plus difficile à réaliser et à faire tenir que les résultats obtenus chimiquement de nos jours.

---

<sup>397</sup> Jacques Anquetil, *La soie en Occident*, Paris, Flammarion, 1995, p.56

<sup>398</sup> Voir la partie sur La mode féminine, son univers merveilleux p.30

<sup>399</sup> Voir La marque du statut social p.13

<sup>400</sup> Xavier Chaumette, *Tissus pour un siècle de mode, les textiles et les modes féminines en France au XX<sup>e</sup> siècle*, éditions Michel Lafon, 2002, p.72

<sup>401</sup> En -2700 avant J.C selon le livre *La soie en Occident* de Jacques Anquetil.

<sup>402</sup> Jacques Anquetil, *La soie en Occident*, Paris, Flammarion, 1995, p.56

<sup>403</sup> *Ibid.*, p.79

<sup>404</sup> Clive Hallett, Amanda Johnston, *Mode, Guide des textiles - Les fibres naturelles*, Paris, Eyrolles, 2010, p.105

#### d) Les différents tissus de soie

Avec le fil de soie il est possible de créer une infinité de tissus<sup>405</sup>, c'est une matière très résistante et qui peut subir différents traitements de fabrication. Elle peut ainsi devenir une étoffe à l'aspect sculptural<sup>406</sup>, comme la soie sauvage ou le taffetas de soie, ou une étoffe très aérienne, comme la mousseline de soie. Il existe trois grandes familles de soie, la soie naturelle issue de la culture du bombyx mori, la soie sauvage qui est issue du cocon provenant de chenilles vivant en liberté<sup>407</sup> et la soie artificielle.

Le taffetas de soie a pour particularité d'être "*tissé très serré avec des fils de chaîne très fins et des fils de trame plus épais*"<sup>408</sup> ce qui leur donne une certaine rigidité. Il a un aspect lisse et brillant car les fils qui le composent sont réguliers. Les taffetas peuvent aisément (grâce au tissage en armure toile) être des tissus changeants, c'est-à-dire que la couleur du tissu change selon l'angle sous lequel il est vu, car les fils de chaîne et de trame sont de couleurs différentes<sup>409</sup>.

Le satin de soie est un tissu fluide mais dense. Son aspect brillant à l'endroit, mat à l'envers<sup>410</sup>, et sa texture très délicate sont très recherchés dans la conception de luxe.

La mousseline de soie est un tissu crêpé<sup>411</sup>, c'est-à-dire que le fil a subi une torsion avant d'être tissé ce qui le rend lâche<sup>412</sup>, réalisé à partir d'une armure toile. Cette étoffe très légère et très douce a la particularité d'être presque transparente, seule une teinte légère peut être observée. La souplesse de ce tissu lui confère un aspect fluide qui se prête très bien à la création de luxe.

La soie sauvage est obtenue à partir d'élevage en liberté de vers à soie<sup>413</sup>. La récolte de la soie sauvage se fait de façon naturelle, les cocons vidés seuls sont récupérés ce qui fait que le fil a été cassé par endroit par le papillon lors de sa sortie<sup>414</sup>. Le tissage à partir de ces fils de différentes longueurs va donc devoir être fait par raccord. L'aspect sera par contre très caractéristique de cette technique car le tissu aura un aspect brut et légèrement strié. Toute

---

<sup>405</sup> Voir images en annexes

<sup>406</sup> Clive Hallett, Amanda Johnston, *Mode, Guide des textiles - Les fibres naturelles*, Paris, Eyrolles, 2010, p.114

<sup>407</sup> Voir images en annexes

<sup>408</sup> Élisabeth Frésard, *Les textiles*, Lausanne, Loisirs Et Pédagogie, 2003, p.211-212

<sup>409</sup> *Ibid.*, p.109

<sup>410</sup> *Ibid.*, p.214

<sup>411</sup> *Ibid.*, p.215

<sup>412</sup> Clive Hallett, Amanda Johnston, *Mode, Guide des textiles - Les fibres naturelles*, Paris, Eyrolles, 2010, p.124

<sup>413</sup> Élisabeth Frésard, *Les textiles*, Lausanne, Loisirs Et Pédagogie, 2003, p.59-61

<sup>414</sup> Clive Hallett, Amanda Johnston, *Mode, Guide des textiles - Les fibres naturelles*, Paris, Eyrolles, 2010, p.114

la beauté de la soie sauvage est magnifiée dans les tissus unis car cela permet d'apprécier la particularité des fils irréguliers.

Le doupion de soie est une sorte de soie sauvage, issue de l'élevage en liberté des vers, à ceci près que le mode de tissage diffère. En effet, le doupion est fait à partir de cocon double<sup>415</sup>. Cette particularité donne un aspect "flammé" à l'étoffe, c'est à dire des endroits où le point de liage semble plus grossier alors qu'il s'agit simplement de raccord de fils<sup>416</sup>. Ces détails dans le tissu ont une incidence sur la réfraction de la lumière et, de ce fait, sur la couleur.

#### **e) La soie et la lumière**

La magie de la soie est liée à la lumière, sa surface réfracte les rayons lumineux, c'est la matière première qui donne à cette étoffe tout son cachet. L'aspect chatoyant de la soie est dû à la structure triangulaire de sa fibre qui lui permet de réfléchir, sous différents angles, la lumière. *"Au gré des jeux de lumière, la soie sera tour à tour éclatante, irisée, rutilante, chatoyante, moirée, sourde. Tous les adjectifs réunis ne suffiraient pas à la qualifier tant elle est insaisissable dans ses métamorphoses perpétuelles"*<sup>417</sup>. L'armure d'une étoffe en soie, en fonction de son motif, peut grandement en modifier l'aspect visuel.

Le taffetas de soie changeant est l'exemple le plus marquant car ses fils de chaîne et de trame sont de couleurs différentes. Un faisceau de lumière incident sur un point de liage où le fil de chaîne ou le fil de trame se trouve au dessus n'aura pas la même teinte. Lorsque l'on regarde de très près l'armure du tissu on peut en effet distinguer cette différence. Mais lorsque l'on s'éloigne, l'effet se diffuse et crée un aspect de dégradé en fonction de la lumière et de la position de notre oeil.

La soie, par sa façon d'accrocher la lumière et de magnifier le vêtement qu'elle constitue, en fait une matière propice à la création de Haute-couture. Dans la mode contemporaine c'est d'ailleurs dans les robes de soirées qu'elle est la plus largement utilisée et valorisée. C'est dans ces vêtements d'exception qui *"semblent sortir de contes de fées"*<sup>418</sup>, qu'elle transmet au mieux le sentiment de luxe liée à son histoire et à sa fabrication.

---

<sup>415</sup> Élisabeth Frésard, *Les textiles*, Lausanne, Loisirs Et Pédagogie, 2003, p.211-212

<sup>416</sup> Clive Hallett, Amanda Johnston, *Mode, Guide des textiles - Les fibres naturelles*, Paris, Eyrolles, 2010, p.123

<sup>417</sup> Jacques Anquetil, *La soie en Occident*, Paris, Flammarion, 1995, p.7

<sup>418</sup> *Ibid.*, p.183-184

### 3. La typologie des vêtements

Aucun styliste ne peut résister à l'influence qu'a l'histoire du costume. Les trois stylistes cités précédemment<sup>419</sup> s'inspirent plus régulièrement de périodes où les costumes étaient déjà empreints de richesse et de splendeur<sup>420</sup>.

Les représentants de la monarchie ont toujours été des modèles pour le peuple<sup>421</sup>. L'influence qu'ont joué les formes et les volumes des garde-robes royales laissèrent de fortes traces dans l'imagerie collective quant à la représentation de la robe de princesse.

Les nobles, et principalement les monarques, ont été les premiers à prendre conscience du potentiel qu'a le vêtement à symboliser le pouvoir et la richesse. C'est en effet à la cour que naît cette préoccupation du culte de l'apparence et le rôle primordial que le vêtement joue dans la reconnaissance du rang social et de l'appartenance à un groupe donné. La mode du paraître favorise l'expansion des échanges entre les cours européennes et l'économie du luxe. La démonstration visuelle, qu'avait un noble à montrer son importance au sein de la cour, a permis la création d'un large panel d'éléments somptueux qui connotait la majesté mais également la performance des corps de métiers liés à la mode de l'époque.

#### a) *Le costume historique*

En observant l'histoire du costume occidental<sup>422</sup> on peut voir l'évolution qu'a subi le vêtement au fil des siècles<sup>423</sup>. Certains éléments sont typés d'une période de l'Histoire et ont une forte influence sur les formes et les couleurs des vêtements d'aujourd'hui. La mode contemporaine se nourrit des influences du passé pour les réadapter aux tendances actuelles. Les stylistes sont d'ailleurs toujours dans la documentation ainsi que la recherche de nouvelles thématiques qui peuvent être liées, de près ou de loin, à cette histoire vestimentaire.

#### b) *Le costume de cour féminin*

Le costume de cour féminin<sup>424</sup> a subi de nombreuses modifications, même infimes, au cours des siècles. Même si les longueurs de vêtements subissaient peu de changements, les principaux effets de modes passaient par l'ornementation<sup>425</sup>, le volume et les finitions des robes<sup>426</sup>. Entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, le costume de cour féminin était le plus richement

---

<sup>419</sup> Voir Les stylistes qui utilisent l'univers des contes de fées dans leur créations p.36

<sup>420</sup> A partir de la Renaissance et jusqu'à la Révolution française.

<sup>421</sup> Voir Le pouvoir politique et économique d'autrefois p.16

<sup>422</sup> Rapide échantillon en partie annexe, pour plus de visuels se référer au livre *Le costume occidental, de l'Antiquité à la fin du XX<sup>e</sup> siècle* de John Peacock.

<sup>423</sup> John Peacock, *Le costume occidental, de l'Antiquité à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Thames & Hudson, 2003

<sup>424</sup> Voir les visuels en annexes

<sup>425</sup> Akiko Fukai, *La mode en France, 1715-1815, de Louis XV à Napoléon 1er* [catalogue d'exposition], Paris, La Bibliothèque des Arts, 1990, p.109

<sup>426</sup> Jacques Anquetil, *La soie en Occident*, Paris, Flammarion, 1995, p.99-100

orné et le plus abondant de détails. La période la plus ostentatoire sur le luxe des vêtements est, et de loin, la période baroque<sup>427</sup>.

Les costumes féminins, au XIV<sup>e</sup> siècle, se composaient de jupes longues serrées à la taille et d'une sorte de corset court au décolleté carré<sup>428</sup>. L'avènement du corps baleiné, qui était plus renforcé et plus armaturé que le simple corset, n'a eu lieu que plus tard, lorsque le métrage de tissu qui composait les robes a commencé à s'amplifier.

Durant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle les vêtements féminins étaient plus sobres que ceux des hommes mais avaient tout de même tendance à avoir plus de volume et d'ornements qu'auparavant. "*Les tissus en vogue étaient alors le velours, le satin et le drap d'or*"<sup>429</sup>. La robe dite à la française<sup>430</sup> est apparue aux alentours de 1580. Ce vêtement d'apparat fut rapidement à la mode dans toutes les cours d'Europe et avait la particularité d'être extrêmement large. Ce qui permettait à ces robes d'avoir un volume aussi important de la partie jupe était que sous les épaisseurs de jupons se trouvaient les paniers, une structure composée d'éléments en bois qui pouvait supporter le poids des tissus. Outre les robes à paniers, l'autre principal vêtement qui démontrait une certaine tendance à la mode était le corset. Ces corps baleinés maintenaient le buste des femmes et leur amincissaient la taille<sup>431</sup>.

C'est principalement sous le règne du Roi Soleil que, grâce à la prospérité économique, la culture baroque a démontré l'ostentation et la prolifération d'éléments luxueux, notamment au travers du vêtement et de la décoration. Durant son règne les ornements de la parure, tels que les rubans, les nœuds, les broderies et les dentelles, dissimulaient avec une certaine élégance les paniers et le corps baleiné<sup>432</sup>.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle la largeur des jupes se fait encore plus présente et imposante dans le costume féminin. Elles s'élargissent de plus en plus durant ce siècle, où Marie-Antoinette sera d'ailleurs la figure la plus remarquée de cet effet de mode<sup>433</sup>. A partir du règne de Louis XV les robes sont ornées de volants de dentelles, d'une grande quantité de rubans et de fleurs artificielles<sup>434</sup>. Les robes de la marquise de Pompadour ou des princesses, peintes par Jean-Marc Nattier, illustrent bien cette tendance à l'ornementation des vêtements d'apparat.

---

<sup>427</sup> Cette période débute à la fin du règne de Louis XIII et dure jusqu'au règne de Louis XVI.

<sup>428</sup> James Laver, *L'histoire de la mode et du costume*, Paris, Thames & Hudson, coll. l'univers de l'art, 2003, p.86

<sup>429</sup> *Ibid.*, p.79-81

<sup>430</sup> *Ibid.*, p.95

<sup>431</sup> *Ibid.*, p.112

<sup>432</sup> Akiko Fukai, *La mode en France, 1715-1815, de Louis XV à Napoléon 1er* [catalogue d'exposition], Paris, La Bibliothèque des Arts, 1990, p.109

<sup>433</sup> *Ibid.*, p.111

<sup>434</sup> *Ibid.*, p.110-111

Ce qu'il faut retenir de ces périodes de la mode, qui vont être utiles pour la suite de ce mémoire et notamment pour la partie pratique, ce sont les caractéristiques liées à la forme générale du vêtement<sup>435</sup>, à la silhouette que cela pouvait donner à la femme et le luxe des étoffes<sup>436</sup>.

### **c) La robe de bal**

La robe de bal n'a pas simplement une importance capitale dans les quatre contes de fées citées dans ce mémoire de recherches, elle est aussi une des premières impressions physiques liées au culte de l'apparence. Celui-ci, très présent dans la mode et en particulier dans le secteur de la Haute-couture, permet de contrôler l'image que l'on donne de soi aux autres.

La robe de bal est le seul élément de la mode contemporaine qui s'inspire autant de l'histoire du costume. Le bal étant un événement mondain traditionnel, et qui a encore lieu sous une forme légèrement différente, a une influence historique sur les robes qui sont nouvellement créées pour les autres événements où se retrouvent les élites d'aujourd'hui. Christian Dior, par exemple, confectionnait beaucoup de robes de bal. Dans les vêtements d'exception<sup>437</sup>, les matières nobles telles que le satin ou le taffetas sont de nouveau à la mode et saluent "*le savoir-faire à la française*"<sup>438</sup>.

Une telle robe peut se permettre toutes les extravagances possibles et imaginables. Même si le but premier d'un bal est de danser, il est également l'occasion de faire son entrée dans le monde, de se montrer et d'être vu. Il est donc crucial d'avoir une apparence irréprochable et de montrer à l'assemblée que l'on fait partie intégrante de leur groupe social. Dans ces soirées, où tout le monde s'observe, où tous les participants se connaissent, les nouveaux arrivants se doivent d'être à la pointe de la mode, du chic et du bon goût.

La robe de bal dans les contes de fées a la même incidence. C'est elle qui va faire de celle qui la porte, la nouvelle personnalité à suivre du royaume. Cendrillon, par exemple, est une inconnue de l'assemblée jusqu'à ce qu'elle fasse son entrée, en retard, magnifiquement vêtue au bal. Dans la conception des robes de princesses, il faudra tenir compte de ces éléments, que la robe soit voyante et somptueuse.

## **B. Le jeu de la démesure**

Le jeu de la démesure en photographie de mode peut passer au travers des différents éléments. Tout d'abord, le vêtement qui est photographié peut être totalement

---

<sup>435</sup> Voir Les détails de la coupe p.79

<sup>436</sup> Voir Les matières nobles p.62 et Le choix des matières p.81

<sup>437</sup> Tenues de soirées, robes de bal, ...

<sup>438</sup> Xavier Chaumette, *Tissus pour un siècle de mode, les textiles et les modes féminines en France au XX<sup>e</sup> siècle*, éditions Michel Lafon, 2002, p.72

disproportionné, aussi bien par rapport au modèle qui le porte qu'au cadrage de la photographie. La robe peut utiliser une grande quantité de tissu ce qui peut rendre son volume excessif, un peu comme durant la période baroque. Il est également possible, au contraire, d'avoir un décor monumental. On peut par exemple citer le cas d'*Alice au pays des merveilles*, roman merveilleux dans lequel une petite fille grandit et rapetisse au fur et à mesure de l'histoire. Elle se retrouve même, un moment donné, aussi grande qu'une maison. Le photographe Tim Walker a d'ailleurs été largement inspiré par cette histoire et par les événements fous qui se déroulent dans le récit.

Il n'est pas le seul à jouer sur les différentes échelles des éléments présents dans l'image. C'est une technique employée par d'autres photographes de mode<sup>439</sup>, même si Tim Walker est le plus connu. Ce dernier, est tout de même l'un des rares à ne pas user de post-production pour la réalisation de ses prises de vue. Il semble important, pour tenter de convaincre le spectateur que le rêve puisse exister dans un environnement réaliste, que les éléments qui composent l'image soient réels. Pour des raisons de faisabilité, tant au niveau du budget qu'au niveau du temps, il convenait de trouver une alternative pour réaliser des photographies d'apparence démesurée. Le décor dans lequel est photographié un sujet crée un contexte et aide la mise en situation d'un concept ou d'une histoire. Pour réalisation de la série photographique de mode inspirée des contes de fées le choix s'est donc porté sur un compromis entre des éléments gigantesques et des éléments modérés.

Le choix de mettre une poupée mannequin dans la nature permettait d'exploiter l'effet de démesure. Ce modèle photographique a nécessité la création d'une collection de robes de princesses<sup>440</sup> à sa taille et qui correspondent aux contes cités dans ce mémoire. Ce choix n'a pas été anodin, il permet d'investir l'univers lié à l'enfance du côté de la théâtralité de jeux de petites filles rejouant et interprétant ces histoires à leur manière, comme les photographes de modes les rejouant à leur tour.

### **1. L'utilisation de poupées mannequins**

Choisir la poupée mannequin comme modèle photographique a eu plusieurs avantages. Le tout premier avantage était lié à la photographie de mode. Ce genre photographique nécessite un certain nombre de participants, en dehors du mannequin, il y a toute une équipe de techniciens qui travaillent en coulisse. Pour la réalisation d'une telle production il faut bien sélectionner tous ces intervenants à la fois en fonction de leur travail mais aussi par rapport à leur disponibilité. La poupée mannequin est naturellement maquillée, cela fait partie de son design et il est variable en fonction du modèle, chacune

---

<sup>439</sup> *Alice in Wonderland* pour Vogue par Annie Leibovitz ou Amanda Seyfried pour Vogue Italie par Mark Seliger par exemple.

<sup>440</sup> Voir La conception des robes p.78

ayant une thématique ou un style bien à elle, faire appel à un maquilleur n'était plus nécessaire. La coiffure, bien qu'elle soit importante dans une photographie de mode, était difficile à réaliser à une si petite échelle.

Le second avantage, toujours lié à la photographie de mode, étaient les mensurations du mannequin. Cette poupée est représentée comme étant "une femme parfaite" tant pour sa personnalité que pour son physique. Ses mensurations de fabrication sont totalement inconcevables dans la vie<sup>441</sup>. Il était logique de la choisir comme modèle, puisque son "travail" est d'être mannequin.

Le troisième et dernier avantage était lié à ce que ce jouet représente dans l'imagerie collective. Ce dernier point est en lien direct avec l'influence qu'ont les contes de fées sur les enfants et sur leur éducation. La poupée mannequin est un support pour l'imaginaire.

La poupée Barbie a séduit, et séduit encore, un grand nombre de personnes (enfants, collectionneurs, stylistes, parents ou fans de culture populaire). Elle est la poupée mannequin la plus célèbre au monde et, même si elle a subi peu de modifications de mensurations<sup>442</sup> depuis le tout premier modèle<sup>443</sup>, a été déclinée dans un très grand nombre de collections ou de thèmes spécifiques. Barbie a eu de nombreuses incarnations, femme active, autochtone de différents pays, star branchée ou princesse de contes de fées<sup>444</sup>, même si elle est avant tout mannequin. "*Au fil des décennies, Barbie s'est transformée de manière à répondre aux attentes des fillettes qui lui faisaient vivre l'avenir dont elles rêvaient*"<sup>445</sup>.

#### **a) L'icône fashion victime**

Une des particularités de Barbie était la profusion de vêtements et d'accessoires en tout genre de sa garde-robe "*qui incarne encore aujourd'hui tout un univers de glamour*"<sup>446</sup>. Certains des plus grands couturiers du monde<sup>447</sup> lui ont également créé des tenues de rêve<sup>448</sup> spécialement pour elle ou ont simplement adapté des chefs d'œuvres de la haute-couture à ses mesures<sup>449</sup>.

Les femmes ont toujours été sensibles à l'univers des robes de soirées, ces occasions formelles où elles peuvent être habillées tout spécialement pour attirer l'attention<sup>450</sup>. Il était

---

<sup>441</sup> Sauf si le corps a réellement été modifié, notamment par des interventions de chirurgie.

<sup>442</sup> Environ un équivalent 99-53-83 pour une taille d'un mètre soixante-quinze. Nicoletta Bazzano, *La femme parfaite - Histoire de Barbie*, Paris, Editions Naïve, 2009, p.30-31

<sup>443</sup> Créée à la fin des années 1950.

<sup>444</sup> Il existe en effet une collection *Princesses Disney* de la marque Barbie.

<sup>445</sup> Jennie d'Amato, *Barbie, une poupée mythique*, Paris, édition Naïve, 2009, p.120

<sup>446</sup> *Ibid.*, p.7

<sup>447</sup> Oscar de la Renta, Vera Wang ou Bob Mackie, entre autres.

<sup>448</sup> Voir *La mode qui fait rêver* p.31

<sup>449</sup> Jennie d'Amato, *Barbie, une poupée mythique*, Paris, édition Naïve, 2009, p.38

<sup>450</sup> Voir *Importance de la parure* p.1331

donc normal que Barbie soit férue de superbes robes de bals. En portant de telles robes se dégage "*l'impression de subir une métamorphose magique*", l'impression de se "*sentir une princesse*"<sup>451</sup>.

Barbie est la *fashion addict* par définition, sa garde robe s'étend à l'infini et peut même être fabriquée. Des livres existent même pour lui créer soi-même ses tenues. Elle peut donc être à la pointe de la mode et surtout être prête et correctement habillée et ce pour n'importe quelle circonstance.

### **b) La petite fille jouant à l'adulte**

Dans la période de l'après Seconde Guerre Mondiale, les Etats-Unis se trouvent dans une période prospère où le consumérisme naissant donne l'envie aux petites filles de "*reproduire dans leur passe-temps les aspirations des bourgeoises américaines, en tout premier lieu celle qui consiste à acquérir des vêtements et en changer, dans un tourbillonnement, à tout moment et en toute circonstance*"<sup>452</sup>.

La Barbie est la première poupée mannequin destinée aux enfants<sup>453</sup>, elle a d'ailleurs favorisé la mutation du "*jouer à la maman*", avec les poupées de type poupon, au "*jouer à la consommatrice*"<sup>454</sup>. En effet, Barbie possède une infinité de vêtements et d'accessoires, les petites filles cherchent à lui faire posséder le plus de tenues possibles pour la déshabiller et la rhabiller au gré des occasions. Elles se mettent à collectionner les habits de jour et de soirée, mais aussi des chaussures, des sacs et des bijoux. Barbie est à la fois "*réelle, dans ses traits de plastique prêts à tout peaufinage, et irréelle, en ce qu'elle promet aux fillettes un avenir devant le miroir avec de nouvelles robes*"<sup>455</sup>.

Barbie, avec son physique très stéréotypé de ce que doit être un canon de beauté féminin, sa garde robe infinie aux couleurs vives et aux matières voyantes, son visage maquillé à outrance est "*faite exprès pour transmettre aux fillettes le goût de monopoliser l'attention d'autrui*"<sup>456</sup>. Le rôle de cette poupée est de prouver que l'on peut être coquette en toutes circonstances, qu'il faut être toujours féminine et savoir se faire remarquer pour son bon goût. Elle est le jeu du "*devenir grande*"<sup>457</sup>.

### **c) La représentation de la femme «parfaite»**

La poupée Barbie représente l'archétype de la femme "parfaite". A sa création elle représentait une image idéalisée de la femme, svelte, souriante et sur laquelle la petite fille

---

<sup>451</sup> Nicoletta Bazzano, *La femme parfaite - Histoire de Barbie*, Paris, Editions Naïve, 2009, p.50

<sup>452</sup> *Ibid.*, p.20-21

<sup>453</sup> La toute première poupée mannequin à l'époque, Lilli, était destinée aux adultes.

<sup>454</sup> Michel Dion, Mariette Julien, *Éthique de la mode féminine*, Paris, Puf, 2010, p.106

<sup>455</sup> Nicoletta Bazzano, *La femme parfaite - Histoire de Barbie*, Paris, Editions Naïve, 2009, p.26-27

<sup>456</sup> *Ibid.*, p.97

<sup>457</sup> *Ibid.*, p.30-31

pouvait projeter tous ses rêves. "*La fillette [...] joue avec ce qui, inévitablement, est en train de devenir son propre archétype féminin*"<sup>458</sup>.

Son physique de pin-up permet de la reconnaître entre toutes les poupées mannequins qui existent de nos jours, mais elle n'aide pas les jeunes filles à se forger leur propre idée de la beauté. Les modèles plus récents de Barbie sont "*affublées selon les canons de la mode hyper sexy, fortement maquillée*", cette nouvelle image stéréotypée suggère "*et encourage une idéologie sexualisatrice*"<sup>459</sup>. La Barbie, tout comme la mode, encourage les images "*idéalisée et inatteignables, proposées par les médias*"<sup>460</sup>.

Elle est la version "jouet" du métier de mannequin et a une incidence sur les rêves des fillettes. Notamment celles qui se rêvent une vie de mannequin, de porter des vêtements de créateurs et de faire partie d'une élite à la pointe de la mode, tout comme Barbie. L'utilisation de cette poupée mannequin fait référence à la magie de l'enfance et à l'univers des princesses.

## **2. Les décors naturels**

La question de la mise en scène de la séance photo s'est vite imposée. Comme on a pu le voir, dans la mode la mise en scène joue un rôle primordial pour faire rêver et pour créer un univers autour des collections de vêtements<sup>461</sup>. Un même effort scénographique est fait lors de photographies de mode<sup>462</sup> pour replacer visuellement un vêtement dans un univers inspiré des rêves. Mais pour pouvoir rêver il faut avoir conscience de la réalité<sup>463</sup>. Utiliser un ou plusieurs éléments issus de la réalité permet de fantasmer<sup>464</sup>.

Le décor récurrent de la forêt est lié à l'intemporel et sans repère géographique précis. Cependant il fallait penser à la taille, plus que réduite, de la poupée mannequin, et en tirer parti de telle sorte à pouvoir créer un univers merveilleux autour d'elle en jouant sur cet écart de taille.

### **a) Le changement d'échelle**

Certains contes de fées utilisent cette notion de changement d'échelle, même s'ils n'ont pas été évoqués dans ce mémoire. *Le Vaillant Petit Tailleur* ou *le Chat Botté* affrontent des ogres<sup>465</sup>, les lilliputiens du *Voyage de Gulliver*, tout type de créatures, et quelle que soit sa taille, peut être rencontré dans les contes. Toute la magie de ces histoires est justement que rien n'est impossible. Les variations de taille peuvent aussi s'appliquer à un lieu, le château

---

<sup>458</sup> *Ibid.*, p.26

<sup>459</sup> Michel Dion, Mariette Julien, *Éthique de la mode féminine*, Paris, Puf, 2010, p.97

<sup>460</sup> *Ibid.*, p.105

<sup>461</sup> Voir L'intérêt de la mise en scène p.33

<sup>462</sup> Voir La mise en scène p.43

<sup>463</sup> Voir Entre conscient et inconscient, entre fantasme et réalité p.12

<sup>464</sup> Voir Les fantasmes des contes p.12

<sup>465</sup> Ils sont nettement plus grands que de simples humains.

dans le ciel de *Jack et le haricot magique* est particulièrement démesuré, c'est une demeure à l'échelle d'un géant. Mais c'est justement avec ce type de débordement irréel que vient tout le merveilleux d'un conte.

Tim Walker, on l'a vu précédemment, aime travailler sur les changements d'échelle. Il aime rendre des choses invraisemblables possibles. Ces photographies contiennent toujours des éléments qui se trouvaient véritablement devant l'appareil photo au moment de la prise de vue. Le fait est que, en plus, malgré le développement de la retouche d'image par ordinateur, il réalise réellement ces décors fous, ce n'est pas un artifice informatique. Il cherche donc à créer de la magie en utilisant la mise en scène, un peu comme le ferait un enfant en train de jouer.

La prise de vue réalisée pour cette partie pratique joue sur ce changement d'échelle. Le premier pas vers la démesure était franchi avec l'utilisation de poupée mannequin, la manipulation photographique consistait à donner l'impression que l'environnement réel était à son échelle pour rendre la situation accessible et crédible.

#### **b) Des éléments réalistes**

L'intérêt avec la démesure c'est qu'il permet d'accéder à un monde fantastique. Les poupées mannequins sont connues de tous, même à ceux qui n'y ont jamais joué, il a fallu la recontextualiser artificiellement pour faire oublier ses dimensions originelles.

Le choix du décor naturel a donc été déterminant pour, à la fois rappeler ce qui se passe dans l'histoire du conte de fées choisi mais aussi, créer un ensemble d'images cohérentes entre elles. Pour *la Petite Sirène* le lieu choisi est emblématique de l'histoire. Le bord de mer permet de faire le lien entre la mer et la terre, le lieu où la transformation s'opère. Quant aux autres princesses illustrées, la forêt ou le jardin, semblaient être les plus adaptés.

Grâce à un choix d'éléments de décor plus ou moins équivoques entrant dans le cadre et grâce au flou de l'objectif, les repères du monde réel se perdent. Ils cherchent à se faire oublier en tant que référence au monde que nous connaissons, l'environnement apparaît vraisemblable à l'échelle de la poupée et le spectateur accepte la règle de la fiction et du monde imaginaire. Le principe de projection dans un monde à la fois minuscule et vaste est particulier à l'enfance, il est ici transposé photographiquement à travers la manipulation technique. L'utilisation d'une technique photographique spécifique, pouvait permettre de donner une vision de rêve éveillé, le Lensbaby.

### 3. L'utilisation d'un Lensbaby

Depuis la démocratisation de la photographie numérique, a émergé un public à la recherche de pratiques alternatives. Parmi ces dernières on retrouve l'utilisation d'appareils "jouets", tels les Diana ou les Holga, ou la résurgence du Polaroid. On y retrouve également l'usage du Lensbaby<sup>466</sup>, une optique photographique qui permet de faire des bascules<sup>467</sup> mais qui ne corrige aucune aberration géométrique.

#### a) Le principe optique

L'objectif Lensbaby Composer Pro ne possède pas de diaphragme en interne mais on a la possibilité d'ajouter des petits disques perforés et aimantés qui se placent à l'avant de l'optique, ils se changent manuellement en fonction des prises de vue.



Figure 4 - Le Lensbaby Composer Pro (à gauche) et le kit complet de l'objectif avec les diaphragmes (à droite). Images issues du site web officiel *Lensbaby*.

La mise au point se fait manuellement sur la bague avant de l'objectif. C'est également la partie avant de l'objectif qu'il faut bouger pour modifier l'inclinaison de la bascule optique. La grande difficulté étant de faire attention à ne pas trop modifier l'un quand on veut corriger l'autre.

Lorsque l'optique est utilisée sans diaphragme, l'ouverture à  $f/2$ , ce qui correspond à une grande capacité à capter la lumière mais offre d'ores et déjà une très faible profondeur de champ. Le flou de la faible profondeur de champ sera donc accentué en fonction de l'inclinaison des bascules de l'objectif. *"À  $f/2$  et  $f/2.8$ , les bascules entraînent un flou directionnel aggravé par les aberrations géométriques telles que l'astigmatisme et la coma, plus on s'éloigne de l'axe optique plus elles sont importantes"*<sup>468</sup>.

Cet objectif photographique est composé d'une rotule, c'est grâce à cette dernière que les bascules sont possibles, bien qu'elles ne soient pas vraiment mesurables.

<sup>466</sup> Tous les schémas présents dans cette partie sont reproduits à plus grande taille en partie annexe.

<sup>467</sup> Tout comme les objectifs Tilt & Shift.

<sup>468</sup> Travail réalisé dans le cadre des travaux dirigés d'optique appliquée sous la direction de Pascal Martin et Véronique Dürr. Promotion 2013

## b) Rappel sur les bascules

Lorsque les trois plans; le plan de la surface sensible, le plan de la lentille externe de l'objectif photographique et le plan du sujet; sont parallèles, la netteté se fait sur l'ensemble de l'image et la mise au point se fait par rapport à la distance du sujet. Si le sujet est incliné et que l'on souhaite faire la netteté sur son ensemble il faut alors utiliser un objectif à bascules et à décentrement.



Figure 5 - Schéma (à gauche) d'une prise de vue classique, les plans image (a), objectif (b) et de netteté (c) sont parallèles ; photographie (à droite) de Christopher Domakis issue de sa série *Southeast* [cdomakis-photography.com]

La règle de Scheimpflug se base sur le fait que les trois plans optiques se rejoignent en un point pour permettre une netteté par rapport à un axe bien précis. Ce principe optique est principalement utilisé dans la photographie d'architecture.



Figure 6 - Schéma (à gauche) d'une prise de vue appliquant la règle de Scheimpflug. On observe un plan de netteté incliné par rapport au plan image ; deux photographies de Christopher Domakis issues de sa série *The Minimalist* [cdomakis-photography.com]

La loi optique de Scheimpflug ne s'applique que lorsque l'on souhaite avoir la netteté sur la totalité du sujet, quel que soit son axe de netteté par rapport à la surface sensible. Les objectifs à bascules et à décentrement permettent de redresser les perspectives et d'avoir la netteté sur des objets qui peuvent se situer à différentes distances par rapport à l'appareil photographique.

Cependant, il est possible de prendre le contre-pied de cette formule, c'est ce qui s'appelle le flou de discontinuité axiale. Ce principe est à l'opposé de la loi de Scheimpflug, il

met en application le fait de ne jamais croiser les trois plans optiques. Au contraire, plus les plans seront sur des axes différents, plus l'effet de flou sera important.



Figure 7 - Schéma (à gauche) d'une prise de vue appliquant la règle du flou de discontinuité axiale. On observe une seule petite zone de netteté dans l'image ; deux photographies de Patrick Messina *Ma petite Amérique* et *Sophie Calle* [patrickmessina.com]

L'utilisation du flou de discontinuité axiale est très à la mode. On peut même trouver des applications qui imitent cet effet. L'atout principal de cette technique est qu'elle permet surtout de choisir dans le cadre les éléments dont on veut atténuer la présence physique qui troubleraient la cohérence, en les laissant dans le vague on peut favoriser un détail qui par sa netteté impose son échelle propre comme référence pour l'ensemble de l'image.

### c) *L'effet visuel*

Alors que la plupart des marques qui fabriquent des objectifs photographiques cherchent à minimiser au maximum les aberrations de l'optique, la marque Lensbaby tire partie de ces défauts. En effet, les aberrations géométriques liées aux bascules et la faible qualité des lentilles créent un effet esthétisant de l'image assez peu courant. L'image n'est plus seulement déformée par endroit, elle est également plus diffuse et plus floue.

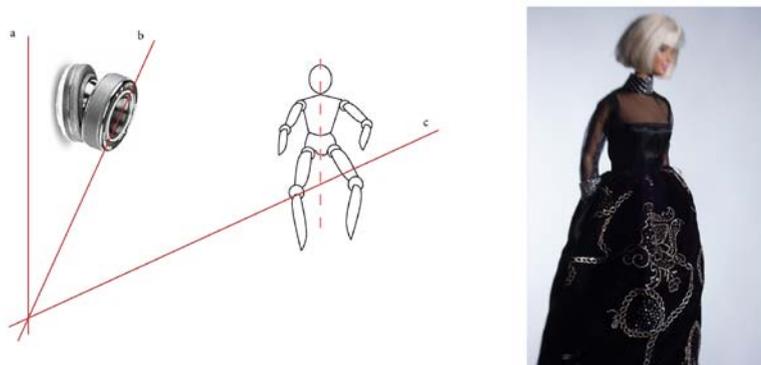


Figure 8 - Schéma explicatif de la photographie de droite, la zone de netteté se trouvant sur le vêtement, en appliquant la règle de Scheimpflug. On observe un plan de netteté incliné par rapport au plan image.

Dans la photographie ci-dessus, les plans image (a), objectif (b) et de netteté (c) se rejoignent en un point, ce qui correspond à la loi de Scheimpflug. Cependant, le sujet se tient en position verticale, la zone de netteté se trouvera donc sur une toute petite partie de ce

sujet. La bascule a été effectuée en fonction de ce point de netteté que l'on souhaitait obtenir. Dans la photographie ci-dessous, la netteté a été faite sur le visage.

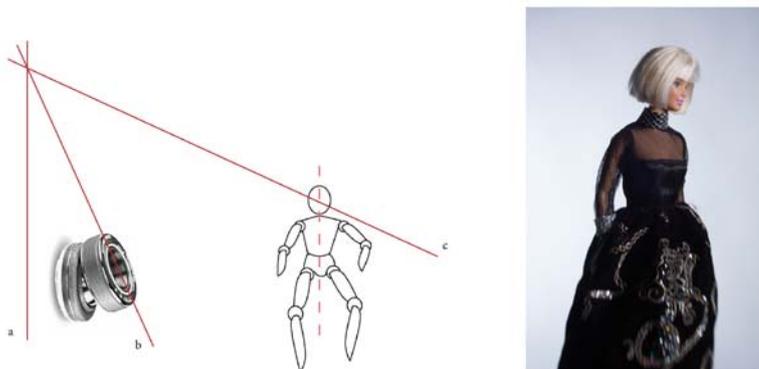


Figure 9 - Schéma explicatif de la photographie de droite, la zone de netteté se trouvant sur le visage.

Le protocole de prise de vue implique donc de faire la bascule directement après avoir défini le cadrage du sujet dans l'image. La mise au point (avec la bague de l'objectif) ne se fait que juste avant de capturer l'image car cela nécessite avant tout que la règle de Scheimpflug soit correctement établie. Les premiers plans et les arrières plans (si il y en a) se trouveront donc déformés et flous car ils seront hors des zones de netteté très restreintes de l'image.

La vision de l'œil humain permet, à l'aide du cerveau, d'identifier différents objets en fonction de leur taille, de leur forme et de leur couleur. Mais, lorsque la photographie d'un objet est très floue, la reconnaissance visuelle peut avoir du mal à s'effectuer.

La faible profondeur de champ est un avantage visuel car cela peut permettre de diriger le regard<sup>469</sup> du spectateur sur la zone nette. En faisant la mise au point à un endroit bien précis, le photographe sélectionne le point de référence à partir duquel se définit l'échelle de l'ensemble. Et donc, lorsque l'on cumule à la fois une faible profondeur de champ due à un diaphragme très ouvert et une bascule qui limite le plan de netteté du sujet, on force le regard à entrer dans l'image et à en avoir un sens de lecture prédéfini. Ce cumul de techniques permet d'obtenir un flou très important dans les zones extrêmes de l'image.

Le Lensbaby permet donc d'installer un doute dans l'esprit du spectateur quant à l'image qu'il observe. Le décor dans lequel se trouve le sujet peut donc susciter des interrogations sur sa véracité ou, dans le cadre où j'ai choisi de l'utiliser, sur sa taille. Cet objectif photographique, utilisé à grande ouverture, est un outil qui permet de valoriser le flou, à mi-chemin entre la lisibilité et la confusion. Le Lensbaby est une manière de dénaturer l'objet et sa matière, de transformer la poupée et de lui donner vie. C'est la "baguette magique" de la photographie.

<sup>469</sup> "Le regard désigne une visée intentionnelle" Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image, des premiers traits au virtuel*, Paris, Dunod, 2005, p. 13

## C. La mise en place et la finalité

### 1. Prise de vue type «mode»

Avec l'apparition du numérique, la pratique photographique a évolué, et dans la mode cela s'est principalement traduit par la retouche des images sur ordinateur. *"Le résultat est irréel, bien que devenu normal à nos yeux. Les peaux sont de plus en plus lisses et les corps atteignent une perfection rêvée"*<sup>470</sup>. Les poupées mannequins, aux mensurations complètement invraisemblables, ont une plastique irréprochable et une totale absence de grain de peau. L'utilisation de Barbie comme modèle photographique permet d'entrer dans cette mouvance de la photographie de mode où les visages sont lissés à l'extrême.

La photographie de mode n'est pas qu'une question de montrer et vendre le vêtement, le mannequin et le contexte sont tout aussi importants<sup>471</sup>. Le vêtement reste le prétexte à la réalisation de photographies de mode et dans l'approche éditoriale c'est le récit qui se greffe sur les éléments de base. C'est la fusion des différentes textures, rendue possible par l'usage du Lensbaby, qui donne une relative vraisemblance à l'ensemble, du moins dans son apparence photographique. La mise en lumière et le rendu visuel incertain, grâce à l'utilisation d'un principe optique singulier vu précédemment, accompagne le changement d'échelle.

### 2. L'explication de la démarche

La partie pratique a nécessité de se mettre dans la position d'un directeur artistique plus que simplement d'un photographe de mode. Cela demandait de réunir tous les éléments caractéristiques d'une photographie de mode tout en incluant une dimension de rêve à l'image, par le jeu de la démesure mais aussi par l'aspect visuel du rendu photographique. En photographie de mode, l'usage du flou est une tendance très présente, cette codification favorise l'effet magique.

Il était également très important, dans le cadre de ce mémoire, de lier l'imagerie des contes de fées et le rêve d'accession au statut de princesse au travers d'une série d'images s'inspirant des quatre contes cités précédemment. La photographie de mode étant un médium qui a pour principal spectateur les lectrices des magazines spécialisés, il était important de mettre en lumière des héroïnes qui arrivent à obtenir une vie de rêve, une vie de château. L'imagerie de la mode est un moyen d'évasion et de rêve face à la réalité. Utiliser l'iconographie de la princesse permet une meilleure projection des fantasmes de ce type de vie, telle qu'elle est idéalisée.

---

<sup>470</sup> Olivier Gerval, *Studio et produits*, Paris, Eyrolles, coll. Carnets de mode, 2006, p.177

<sup>471</sup> Frédéric Monneyron, *La photographie de mode, un art souverain*, Paris, Puf, 2010, p.157

Le but de la démarche était de montrer comment la magie de la lumière, la mise en scène d'un modèle vêtu d'une tenue extraordinaire transforment l'ordinaire en un univers merveilleux. Tous ces éléments réunis donnent l'effet d'un coup de baguette magique. La magie des moyens photographiques favorise le jeu d'échelle entre la poupée et l'environnement jusqu'à lui donner vie, elle permet de placer la poupée dans la réalité et de permettre une projection identitaire. Le flou typique du Lensbaby, correctement dosé, donne une impression de mouvement. La mise en situation des poupées vêtues de leurs robes et leur gestuelle permettent de scénariser leur rôle de princesse.

### **3. La conception des robes**

Le travail de conception des robes passe d'abord par l'étude des vêtements et des inspirations que l'on souhaite mettre en avant. Après s'être documenté, il convient de réaliser des croquis d'intention, que font les stylistes en règle générale, un peu bruts, qui permettent juste d'avoir une idée de la couleur, de quelques éléments détaillés et du volume général du vêtement. Puis, un dessin au trait est réalisé par des illustrateurs de mode d'après ces croquis et en discussion avec l'équipe artistique de la maison de couture.

Pour la réalisation des robes de princesse il convenait de faire des planches tendances<sup>472</sup>. Le fait d'être à la fois styliste et photographe permet d'anticiper un certain nombre de détails, le rendu visuel du tissu, les couleurs qui vont être utilisées et si elles vont bien s'inscrire dans le décor de la prise de vue ou quelle place va occuper la forme générale du vêtement dans l'image. En annexes, se trouvent mes croquis d'intention et mon choix de couleurs avant la couture des robes.

#### **a) Le travail de modélisme**

Le modélisme est un corps de métier de la mode qui consiste à faire les prototypes des vêtements, c'est-à-dire à réaliser les patrons d'un modèle en vue de le récréer plus tard, possiblement avec d'autres matières ou avec de légères variations. Le prototype est réalisé sur une toile pour ensuite être assemblé en trois dimensions pour que le styliste puisse vérifier que cela correspond à ce qu'il avait esquissé. Une fois le patron validé, la confection se fera en atelier où des petites mains seront chargées de l'appliquer au tissu qui doit être employé pour ce modèle.

En règle générale, le premier exemplaire qui sort de l'atelier sera à la taille mannequin, d'où le fait que dans la mode il y ait un standard de corps, car la première fois que ce modèle nouvellement créé sera visible aura lieu lors du défilé. La poupée mannequin étant le modèle photo choisi, il convenait d'adapter directement les robes de princesses

---

<sup>472</sup> Voir La planche de tendances p.42

fabriquées à sa morphologie et à ses mensurations, pour cela il était nécessaire de réaliser des patrons<sup>473</sup>.

La miniaturisation des robes a posé des problèmes par rapport au rendu des tissus et de leurs effets. Les fronces et les drapés n'ont pas eu la même fluidité et le même tombé que ceux que l'on obtient sur une plus grande surface d'étoffe. Le bas des robes se termine de manière abrupte, l'usage du Lensbaby a permis visuellement le prolongement de la robe, à la manière d'une traîne, dans les zones floues. Cette impression d'amplitude accompagne le corps en mouvement dans l'image. Travailler à si petite échelle fait paraître les détails de la couture, comme les encolures ou les points de broderie, disproportionnés. Malgré un flou important, l'effet de maquette est trahi par ces contraintes physiques dans les zones nettes de l'image. Le recours aux outils de retouche photographique permet d'estomper les finitions de la robe.

### **b) Les détails de la coupe**

Le premier travail que j'ai dû réaliser pour prévoir la conception des robes était de repérer dans l'histoire du costume, des éléments voyants de la coupe des vêtements qui pouvaient symboliser, ou non, un statut royal<sup>474</sup>. Certains détails vestimentaires ne sont pas typiques du statut de princesse mais ils sont caractéristiques des costumes de cours féminins<sup>475</sup>, c'est-à-dire des femmes de la noblesse, comme des filles de roi. Le principal élément qui caractérisait ses vêtements était le volume des jupes, des jupons, de la robe en général. Le principal travail de forme était donc de donner de l'ampleur à la deuxième robe.

En dehors du volume de la jupe, d'autres éléments peuvent symboliser le faste. Même sans entrer par une profusion de détails comme des fleurs artificielles ou des rubans, il est possible de retrouver des formes de cols ou de manches qui sont liées à une époque de mode bien définie.

La reine, Marie de Médicis, avait lancé une mode de cols durant son règne. Ce détail, très caractéristique, méritait de figurer sur au moins une des robes de princesses. Les autres décolletés correspondraient davantage à une forme générale, carrée, arrondie ou en cœur en fonction des différentes princesses à représenter.

Les corps à baleine, bien qu'ils soient très représentatifs d'une certaine image de la femme et de sa soumission à la mode, était impossible à réaliser à si petite échelle. Il est cependant possible de dissimuler ce manque, en donnant une forme étroite à la taille, ce qui est accentué lorsque la partie jupe est très ample. Ce volume, étant obtenu principalement

---

<sup>473</sup> Voir les patrons en annexes

<sup>474</sup> Voir les croquis en annexes

<sup>475</sup> Voir Le costume de cour féminin p.65

avec des paniers dont les formes ont évolué au cours des siècles, devait également ressortir dans les robes de bal des princesses. Le panier n'étant qu'une structure cachée par la jupe, il était possible de trouver une autre technique pour fournir au tissu le moyen de maîtriser le volume général de la jupe, une sorte de coussinet a donc été réalisé.

La forme de la robe de la petite sirène tombait presque sous le sens. Il existe en effet une coupe appelée "la robe sirène" qui consiste à être très ajusté au niveau du buste et des hanches et qui s'évase amplement à partir des genoux et jusqu'aux pieds. Cette forme fait appel à l'imagerie collective de la sirène.

Il était intéressant de faire varier les formes des manches. Les manches bouffantes et les manches gigot étaient très prisées dans les robes de bal du XIX<sup>e</sup> siècle même si cet aspect bouffant avait fait sa première apparition à la période de la Renaissance. L'élément de manches que je voulais absolument valoriser était "les engageantes", cet ensemble volanté de dentelle qui faisait fureur au XVIII<sup>e</sup> siècle. La dentelle, qui bordaient les manches, qui alors se terminait au niveau du coude, permettait d'habiller élégamment les avant-bras et les poignets. Cet élément d'ornementation était très caractéristique de la noblesse au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Bien que les robes fabriquées s'inscrivent dans la tradition, l'innovation se situe dans la technique photographique, qui donne un aspect vraisemblable à des bouts de tissus de quelques centimètres tout en créant un effet magique.

### **c) Le choix des couleurs**

J'ai effectué mon choix en m'inspirant de l'imagerie générale qui se dégage du conte et de la description de la parure qui est faite dans le récit. Il était important de prendre en considération la représentation, que se font la plupart des occidentaux, de ces princesses notamment dues à l'influence des Disney<sup>476</sup> tout en respectant les détails cités dans l'histoire.

Il m'a fallu décider d'un ensemble de teintes qui pouvaient se répondre entre elles. De plus, la réalisation d'un camaïeu<sup>477</sup> entre les couleurs utilisées pour la robe "avant" et la robe "après" était également une façon de lier les deux vêtements à une seule et même histoire. Pour certaines d'entre elles le ton sur ton n'était pas forcément le plus adapté. Les teintes voisines sur le cercle chromatique pouvaient également être un bon moyen pour faire le lien entre les deux tenues de chaque princesse.

L'autre façon de faire une différence entre les deux robes était également de pouvoir jouer sur la matière et ce, même si les deux robes avaient la même base colorée. La nature de

---

<sup>476</sup> Voir L'influence non négligeable de Disney p.49

<sup>477</sup> Palette composée de plusieurs tons (variations) d'une même teinte (couleur).

la matière ou le mode de tissage ont un rôle essentiel dans le rendu des couleurs. Le blanc d'un coton ne ressemblera en rien au blanc de la soie car les fibres qui composent les fils de ces étoffes font varier, en fonction de la lumière, la perception que l'on en a.

#### **d) Le choix des matières**

Le choix des matières a été très important, principalement pour symboliser la différence de statut des héroïnes de contes de fées en fonction du moment de l'histoire. Les robes qui symbolisaient "l'avant" doivent être moins somptueuses que les robes de l'"après", qui doivent, quant à elles, illustrer la richesse et le faste auquel leur statut officiel de princesse leur donne pleinement accès. Cependant, certaines de ces héroïnes avaient un statut de princesse dès le début de l'histoire. J'ai choisi de faire la différence aussi sur ce point de vue, c'est-à-dire en les faisant se vêtir de matières plus nobles que les autres qui débutaient le récit avec un statut inférieur. La hiérarchisation des tissus employés était donc nécessaire afin de représenter le plus justement possible le rôle ou les activités de ces héroïnes. Cendrillon en servante serait la plus sale et la moins bien vêtue. La petite sirène possède, de naissance, une caractéristique physique flagrante. Peau d'Âne et Blanche-Neige seraient vêtues par rapport au statut de princesse qu'elles possèdent déjà au début de l'histoire.

La soie, on l'a vu précédemment, est un des tissus les plus précieux et les plus chers et il l'était encore davantage à certaines périodes de l'histoire, principalement quand la monarchie occupait une place prépondérante dans les différentes sociétés occidentales. Il était donc tout à fait logique de favoriser son utilisation pour la robe de princesse. Elle est la matière qui capte également le mieux la lumière et dont les variations d'effets ou de teintes peuvent être infinies. Ses reflets et ses effets de matières, qu'ils soient sculpturaux, soyeux, aériens, ont tous pour particularité de favoriser la magnificence du vêtement qu'ils constituent.

Un travail de prise de vue préliminaire a d'ailleurs été réalisé afin de justement mettre en lumière ses effets si caractéristiques<sup>478</sup>. Il y avait deux principaux intérêts à la réalisation de ces images, qui se trouvent en partie annexe. Premièrement, montrer la différence qui existe entre le fil de chaîne le fil de trame lorsque le tissu est éclairé à plat. Deuxièmement, de montrer, à partir du tissu à plat, ce que l'on obtient comme effet visuel en volume.

Lorsque la soie est en volume on observe des cassures dans l'étoffe, qui est un peu trop raide par moment, en fonction du drapé. Cette remarque concerne principalement le taffetas qui réfléchit particulièrement la lumière sur les arêtes formées dans le mouvement du tissu froissé.

---

<sup>478</sup> Voir les images en annexes

#### 4. Les robes de princesses

La réalisation de costumes pour poupées mannequins a dû être réfléchi à l'avance, comme le ferait un styliste lors de la création d'une collection. Des planches tendances, comprenant des croquis d'intention, des idées de couleurs, des détails inspirés de l'histoire du costume<sup>479</sup>, ont été réalisées afin de pouvoir anticiper ce travail de conception et de bien choisir les différents éléments qui permettraient d'aboutir à une tenue finalisée.

##### a) Les robes de Cendrillon

Les deux robes de Cendrillon ont été créées pour symboliser respectivement son statut initial et son statut final, qui sont tous deux opposés. La première robe devait l'illustrer, comme dans le récit, en souillon. En effet, en tant que servante dans sa propre maison, elle dormait à même le sol dans la suie de la cheminée. La seconde robe devait symboliser son ascension.

J'ai choisi de donner un point commun aux deux robes, la couleur. En effet, malgré les mauvais traitements que Cendrillon subit, sa bonté de cœur et d'âme n'est plus à prouver. Cette innocence devait transparaître par l'usage d'une couleur bien précise, le blanc<sup>480</sup>. De plus, il pouvait être intéressant de faire se ressembler la forme générale des deux tenues. Sa marraine, la bonne fée, fait intervenir la magie pour qu'elle ait une robe somptueuse pour aller au bal. Elle ne change pas réellement d'apparence physique, seule l'enveloppe change, et pourtant ses deux affreuses sœurs ne la reconnaissent pas durant le bal. Jouer ainsi sur la ressemblance des deux vêtements peut d'avantage accentuer l'incidence qu'à la parure comme moyen de reconnaissance d'une personne.

En tant que souillon la première robe tirera sur le gris à l'aide de salissures. Il fallait également faire un rappel à son nom, Cendrillon, qui provient des cendres. Sa robe pouvait donc contenir des dégâts dûs au feu sur l'un de ses jupons ou des parties noircies par le charbon. Certaines matières synthétiques sont extrêmement inflammables, l'utilisation de l'une d'elles, le polyester, pour lui faire un jupon en haillons<sup>481</sup> à l'aspect brûlé était tout à fait justifiée. Le coton, étant la matière la plus basique et la plus facile à marquer, était un bon choix de matière pour sa robe "de travail".

La première robe étant sale, la seconde serait particulièrement brillante et rayonnante. Le blanc de la matière utilisé doit n'avoir aucun défaut, pour symboliser la pureté. La deuxième robe de princesse, sera composée de soie. Et pour faire le lien avec la première robe, où elle possède une sur-jupe abîmée, une sur jupe en mousseline de soie, très

---

<sup>479</sup> Des éléments que l'on peut retrouver, pour certains, dans les annexes.

<sup>480</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, éditions Robert Laffont et éditions Jupiter, coll. Bouquins, 1982, p.125

<sup>481</sup> Régis Debray et Patrice Hugues, *Dictionnaire culturel du tissu*, Paris, Babylone / Fayard, 2005, p.494

aérienne, a été ajoutée. De plus, la mousseline de soie, étant une matière très diaphane et légère, peut également faire le lien avec le fait que Cendrillon soit souvent amenée à s'enfuir du bal. La fluidité de ce tissu est extrêmement prompte à réagir notamment face aux mouvements du corps ou au vent. Photographiquement, en fonction du temps de pose, le tissu peut devenir flou face au mouvement du vent. Dans le cas du corps cela peut accentuer l'effet de mouvement que l'on obtient déjà avec la particularité optique du Lensbaby.

### **b) Les robes de Peau d'Âne**

Peau d'Âne est un cas particulier, tout comme Blanche-Neige, car dès le début du conte elles ont un statut de princesse. Cela devait donc avoir une répercussion sur leur première robe, celle qui symbolise le début de l'histoire, le statut initial.

La particularité du conte de Peau d'Âne est dans le lien qui est fait entre sa tenue et l'animal. En effet, elle demanda son père de faire tuer son âne. Pour échapper à ce dernier elle revêta sa peau afin de se cacher plus aisément. Elle dissimule ainsi sa noblesse de naissance. Cette peau, faisant partie intégrante de l'histoire, ne pouvait pas être oubliée dans la représentation symbolique du conte au travers des robes de princesses. La toute première robe, devait à la fois représenter, ne serait-ce qu'un minimum, son appartenance à l'élite du royaume mais aussi devait être dissimulée sous un manteau de fourrure. Le choix de la couleur de cette tenue pouvait être grise ou marron car ce sont les couleurs les plus fréquentes que l'on peut retrouver sur le pelage de cette espèce. Toutefois, afin de plus facilement faire le lien avec sa robe de bal, j'ai choisi la couleur de la peau pour qu'elles puissent s'harmoniser ensemble.

Sa robe de princesse a été choisie sur la base de la plus belle des trois robes offertes par son père, la robe couleur Soleil. La particularité du soleil étant que ses couleurs varient d'un jaune très clair à des rouges plus soutenus. Il convenait donc de trouver un tissu qui puisse correspondre à toutes ces variations de nuances subtiles. Le choix d'un taffetas de soie changeant<sup>482</sup> rouge orangé était un bon choix pour rendre ces effets de variations. L'irisation de ce tissu permettait d'obtenir toutes sortes de reflets, de différentes couleurs, toutes faisant partie des couleurs que peut renvoyer le soleil.

La couleur de la seconde robe ayant été choisie dans des teintes chaudes, il fallait que la couleur de la fourrure, de la première robe, lui corresponde. La fourrure qui a donc été placée sur la capeline de Peau d'Âne a été sélectionnée en marron afin de créer une harmonie de teintes chaudes en corrélation d'une tenue à l'autre. De plus, concernant la forme, il fallait que son manteau, fait avec la peau de l'âne, comporte une grande capuche, une façon de se rappeler qu'elle se cache pour se protéger.

---

<sup>482</sup> Voir Les différents tissus de soie p.63

### **c) Les robes de Blanche-Neige**

Blanche-Neige est, dès le début du conte, une fille de roi et donc possède le statut de princesse. La robe signifiant donc le statut initial se devait de rendre grâce à cet état de noblesse, d'autant plus que contrairement à Peau d'Âne elle ne cherche pas à fuir son rang social, elle y est forcée.

Le maléfice final que l'on retient est la pomme empoisonnée. Dans le conte de fées, la pomme est moitié blanche, moitié rouge. Le blanc étant déjà utilisé et justifié dans le conte de *Cendrillon*, il fallait trouver une autre couleur pour symboliser le changement d'état. Le rouge étant naturellement la couleur que l'on associerait à Blanche-Neige en dehors du blanc et du noir, qui sont ses caractéristiques physiques décrites dans le conte de fées, il fallait donc que cette couleur soit employée. Le rouge est une couleur vive, qui a longtemps été utilisée, dans l'histoire du costume, par la noblesse. C'est la couleur des empires et du pouvoir. Le choix de la couleur rouge pour la robe de princesse faisait ainsi à la fois référence aux liens directs que cette couleur entretient avec la royauté mais aussi avec le maléfice de la pomme, que l'on associe souvent au rouge depuis le mythe d'Eve.

La première robe, celle où Blanche-Neige est déchue de son titre, devait rappeler son innocence au début de l'histoire, j'ai choisi d'utiliser une teinte plutôt claire. Pour obtenir une harmonie parfaite le plus simple était de créer un camaïeu à partir du rouge. Le rose pâle est donc la couleur que j'ai sélectionnée. Le rose n'étant pas vif, cela permettait de jouer davantage sur le fait qu'il s'agissait d'une jeune fille, encore pure. La pomme étant l'objet de tentation par excellence, cela a permis de faire visuellement une différence entre une teinte douce et une teinte plus vive, un peu comme une étape dans la vie.

### **d) Les robes de la Petite Sirène**

La Petite Sirène, on l'avait précédemment, est un cas particulier car son statut n'est pas la seule chose qui évolue pendant le récit. Ce qui va participer à son évolution sociale dans le conte est lié à son changement d'apparence. Bien qu'elle soit une princesse, de la mer, au début de l'histoire, sa véritable accession au statut de princesse, en tant qu'humaine, n'arrive que dès qu'elle possède des jambes. Ce qui était le plus important dans la réalisation des deux robes de cette héroïne était la connotation marine. J'ai choisi d'utiliser la couleur la plus symbolique pour représenter l'univers aquatique, le bleu<sup>483</sup>.

Les deux vêtements réalisés seraient très différents quant à l'aspect général, pas uniquement par la variation de matière mais également sur la forme de la robe. En effet, comme noté précédemment, il existe une forme de robe dite "de sirène". J'ai choisi d'utiliser

---

<sup>483</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, éditions Robert Laffont et éditions Jupiter, coll. Bouquins, 1982, p.129

cette forme très caractéristique pour représenter l'héroïne dans son état initial. En dehors de la forme, il pouvait également être intéressant de faire jouer la matière pour rappeler l'univers maritime. Peu de tissus ont des motifs qui peuvent rappeler les écailles de poissons. Cependant, certaines matières synthétiques, comme le vinyle, peuvent avoir non seulement le motif mais également l'effet de brillance qui correspond à cet aspect si particulier. La partie robe près du corps pouvant être en motifs d'écailles pour rappeler le poisson et la partie basse en mousseline pour rappeler l'aspect fluide des nageoires des animaux marins.

La deuxième robe, de princesse humaine, allait garder quelques connotations marines. Quelques perles très brillantes ont été ajoutées à la sur jupe en mousseline pour rappeler les écailles. Cette même sur jupe a été coupée de sorte à obtenir un aspect asymétrique en forme de vague. La collerette inspirée du col Médicis pouvait, de par son plissé, rappeler l'écume de mer. Le tissu de la seconde robe allait, tout comme la robe de Peau d'Âne, symboliser un élément naturel aux multiples variations de couleurs. La mer est un élément dont la teinte varie en fonction du temps et de la profondeur. Utiliser une teinte très clair de bleu pouvait plus aisément rappeler les bords de mer où l'eau est plus limpide.

## **5. La réalisation des images**

Premièrement pensées pour être réalisées en studio, les photographies ont finalement été faites en extérieur. Le décor naturel<sup>484</sup> convenait mieux pour une plus grande immersion du mannequin dans l'environnement. La lumière naturelle a été partiellement maîtrisée avec un réflecteur, pour rehausser les zones trop sombres. L'utilisation d'une seule et même source de lumière a permis une homogénéité dans l'ensemble de la série d'images réalisées. Il a fallu faire une distinction lumineuse entre la photographie, représentant l'héroïne du conte, de l'avant et de l'après l'accession au statut de princesse. Les photographies "avant" sont principalement faites dans des zones ombragées mais où la lumière ambiante était suffisante pour éclairer correctement le sujet. Les photographies "après" utilisent davantage le soleil comme moyen de magnifier le vêtement d'apparat. D'un point de vue sémantique, le prénom de Cendrillon ou la "robe Soleil" de Peau d'Âne témoigne de l'importance de la lumière dans la perception des princesses. Le rôle de la lumière est symbolique dans l'opération de métamorphose, tout comme l'usage physique que l'on en fait en photographie.

Le choix de la source lumineuse devait prendre en considération la technique photographique employée. En effet, le Lensbaby a pour particularité, lorsqu'on utilise pleinement la rotule et le principe des bascules, de rendre floues des zones de l'image. L'utilisation d'une grande ouverture de diaphragme, comme on a pu le voir précédemment,

---

<sup>484</sup> Voir Les décors naturels p.71

agrandi cette zone de flou à la quasi-totalité de l'image. Les forts contrastes, qui auraient alors pu être dûs à l'incidence directe du soleil sur le sujet, sont fortement atténués, presque lissés.

Dans cette série de prises de vue, le choix du flou s'est aussi imposé afin de jouer sur les différence d'échelle. Le flou permet à l'imagination de compléter les éléments que l'on ne voit pas ou que l'on devine à peine. "*La frontière ténue entre le réel et l'imaginaire tend de plus en plus à s'estomper*"<sup>485</sup>. L'utilisation du flou peut renforcer d'avantage cette sensation car cela peut être mis en corrélation avec les rêves. Les rêves qui, au matin, sont confus, flous, dont l'on se souvient à peine ou que l'on devine encore.

Ce qui permet de transformer la poupée en princesse et de lui donner vie est l'usage de techniques photographiques spécifiques. Le Lensbaby a la particularité de focaliser la netteté sur un point défini par le photographe. Centrer cette zone nette sur les yeux du modèle permet de focaliser le regard du spectateur comme s'il se représentait dans le personnage. Ce qui donne vie à cet objet inanimé est justement cette sensation d'identification, ou au moins de reconnaissance. L'immersion ne passe plus que par la poupée mannequin, c'est le spectateur lui-même qui est mis en situation dans la photographie. La forte intensité du flou renvoie à l'imagerie du rêve ce qui favorise l'accès à la fantaisie du spectateur qui peut s'approprier le scénario mis en scène. Tout comme les contes de fées ou les poupées mannequins, il ne s'agit que de supports à notre propre imagination.

Les robes qui ont été conçues ne servent que de prétextes pour remettre en scène ces héroïnes de contes de fées. Chaque élément seul ne peut pas recréer cet univers merveilleux, ce ne sont que des objets ordinaires. C'est l'ensemble de ces éléments réunis qui crée du rêve. La véritable magie qui émane de ces photographies d'avoir composé, avec des éléments familiers, qui font partie de notre quotidien, une dimension merveilleuse, un univers parallèle où tous les désirs et les rêves peuvent se réaliser.

## 6. Les quatre contes illustrés

La sélection finale des images comprend huit photographies, assemblées par conte. Chaque conte de fées, *Cendrillon*, *Peau d'Ane*, *Blanche-Neige* et *la Petite Sirène*, a été représenté sous forme de diptyque. Les huit photographies sélectionnées se trouvent dans la partie annexe de ce mémoire de recherches.

---

<sup>485</sup> Mark Sanders, Phil Poynter, *Image impossible : la photographie de mode à l'ère du numérique*, Paris, Phaïdon, 2000, deuxième de couverture

## Conclusion

La finalité de ce travail était de montrer comment la magie de la lumière, la mise en scène d'un modèle vêtu d'une tenue extraordinaire transforme l'ordinaire en un univers merveilleux. Ce travail de recherches a été très enrichissant, tant d'un point de vue culturel que technique. Il a permis de regrouper différents domaines qui touchent à la fois au rêve et à l'imaginaire, individuels et collectifs, de nos sociétés occidentales contemporaines. Ce mémoire de recherches s'est donc appliqué, au travers des différentes parties, à démontrer que les contes de fées et la mode ont un pouvoir de séduction particulièrement puissant lorsqu'ils sont réunis.

Dans la première partie, il était important de situer tous les éléments qui allaient permettre un raisonnement significatif par rapport à la problématique donnée. Il s'agissait d'expliquer comment et pourquoi l'univers des contes de fées et l'univers de la mode fascinent autant et quel rôle jouent ces deux entités dans la création des rêves collectifs. En effet, les contes de fées et la mode sont des supports à l'imagination. Chacun permet, à sa façon, d'échapper à la banalité du quotidien. Lorsque les deux sont regroupés, leur pouvoir de fascination se multiplie. Cette partie était principalement un travail de recherches sociologiques et psychanalytiques. Elle avait pour but de placer le contexte de réflexion de ce présent mémoire. Il a fallu étudier les contes de fées et leur contexte mais aussi la sociologie de la mode et l'influence des élites comme modèles de vie à atteindre. La mode est une industrie qui fait partie intégrante de notre vie quotidienne. Certaines branches très spécifiques de cette industrie sont pourtant inaccessibles à la masse populaire. Ces quelques catégories sociales, telles que les élites, peuvent jouir d'un accès à l'industrie du luxe au travers de la Haute-couture. Les élites ont toujours été la représentation d'une vie de rêve pour le reste de la population, la "vie de château" à l'époque de la monarchie et la "vie de vedette" de nos jours. Tout le culte lié à ces élites passait et passe toujours par l'apparence, la manière d'être valorisé par des tenues somptueuses et hors de prix pour affirmer son statut social et son importance. D'où l'utilisation de l'iconographie de la princesse, qui est la représentation des élites la plus connue et adulée.

On l'a vu dans la seconde partie, plusieurs photographes de mode se servent d'univers visuels merveilleux comme base d'inspiration pour réaliser leur prise de vue. Ils utilisent toutes sortes d'éléments qui connotent l'univers des contes de fées. Les modèles interprètent leur rôle de princesse comme si elles étaient effectivement les héroïnes de ces histoires. Le mannequin est un support du vêtement, mais il permet également une possibilité d'identification du spectateur dans le personnage illustré. Le décor d'une photographie de mode a également un impact sur la projection que peut se faire le spectateur dans le scénario imaginaire représenté. La lumière est un élément également très important dans cette étape

de création de l'image. C'est grâce à elle que sera valorisé tel ou tel élément en fonction de sa nature et de ses propriétés. Certaines matières textiles réagissent différemment aux sources de lumière mais aussi à l'angle de perception que l'on en a. Tout le travail lié au rassemblement de la mode et des contes de fées dans la photographie passe par l'ensemble de tous ces éléments pour créer un environnement cohérent et qui parle au plus grand nombre.

La troisième et dernière partie s'emploie à démontrer qu'il est possible, par un usage d'éléments du quotidien, que la maîtrise des techniques photographiques magnifie le réel. La photographie de mode est un ensemble de paramètres qui, lorsqu'ils sont bien assemblés et valorisés, permet de créer un monde magique mais vraisemblable. Cette partie pratique a mis en évidence, étape par étape, comment créer un univers photographique inspiré des contes de fées. De l'inspiration d'une thématique visuelle inhérente à plusieurs princesses de contes, à la réalisation d'une série d'images les mettant en scène. Mais aussi, en passant par la conception de tenues d'exception et l'explication d'une pratique photographique qui peut prétendre donner vie à son sujet. Les connaissances techniques en photographie ont été utiles pour démontrer comment optimiser l'utilisation d'un objectif ayant un rendu visuel très particulier, le Lensbaby. Il est en effet impossible de mesurer et de quantifier véritablement son effet sur l'image photographiée. Il ne s'agit pas que d'une question de profondeur de champ mais aussi et surtout, d'aberrations géométriques très significatives qui correspondent aux bascules et aux décentrement effectués sur la rotule de l'objectif. L'utilisation de tels effets permet de créer de la vie et du mouvement, même sur un sujet inerte et banal.

En conclusion, ce qui permet de transformer des objets du quotidien et de leur donner vie est l'usage de techniques photographiques spécifiques. La zone de netteté du Lensbaby peut être extrêmement limitée et donner un effet de mouvement à l'image. La forte intensité du flou renvoie aussi à l'imagerie du rêve ce qui favorise l'accès à la fantaisie du spectateur qui peut s'approprier le scénario mis en scène. Ce qui donne vie à cet objet inanimé est justement cette sensation d'identification, ou au moins de reconnaissance. L'immersion dans l'histoire qui est racontée par la photographie passe par l'ensemble des éléments qui la composent et pas uniquement par la projection que l'on fait de soi dans la représentation qui s'offre à nous. La magie de la photographie est l'aboutissement du photographe à mettre en scène tous les paramètres qui vont servir à la fabrication de son image. Ce qui compte c'est le détail et l'accumulation de toutes ces petites choses qui, ensemble, vont permettre de faire illusion, de faire croire en la possibilité d'un tel univers dans notre réalité. La lumière, le décor, le vêtement, le modèle,... Ce n'est qu'ensemble, parfaitement maîtrisés et dosés, qu'ils peuvent faire rêver le spectateur et le laisser imaginer son propre scénario merveilleux.

## Bibliographie

### Contes

ANDERSEN Hans Christian, *Contes*, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique (n° 2599), 2011 [1994], 480 p.  
GRIMM Jacob et Wilhelm, *Contes*, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique (n° 840), 2012 [1976], 416 p.  
PERRAULT Charles, *Contes*, Paris, Hachette Jeunesse, coll. Le livre de poche jeunesse, 1989, 224 p., 41 graph. noir et blanc

### Analyse des contes

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 2012, 480 p.  
DAGORNE Elaine, Mémoire de séminaire *Représentations et socialisation de genre par les longs métrages classiques de Walt Disney*, Séminaire Sociologie des acteurs et des enjeux du champ culture, 2010  
JUDE Ninon, Mémoire de recherche *L'évolution du stéréotype princesse dans la littérature de jeunesse*, Section Métiers de l'Éducation, de l'Enseignement, de la Formation et de l'Accompagnement, Promotion 2012, de l'Université d'Orléans  
MOTHE Jean-Pierre, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris, L'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 1999, 196 p.  
VON FRANZ Marie-Louise, *La femme dans les contes de fées*, Paris, Jacqueline Renard et La Fontaine De Pierre, 2009, 316 p.  
VON FRANZ Marie-Louise, *Modèles archétypiques dans les contes de fées*, Paris, Fontaine De Pierre, 1999, 354 p.  
VON FRANZ Marie-Louise, *La délivrance dans les contes de fées*, Paris, Jacqueline Renard et La Fontaine De Pierre, 2004, 164 p.  
VON FRANZ Marie-Louise, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, Jacqueline Renard et La Fontaine De Pierre, 2003, 240 p.

BELMONT Nicole, *Folklore*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com  
BOYER Régis, *Contes (Hans Christian Andersen - 1835)*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com  
BIET Christian, *Contes de fées (Madame d'Aulnoy - 1697-1698)*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com  
BIET Christian, *Contes (Charles Perrault - 1697)*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com  
DEMET Michel-François, *Grimm (Jakob et Wilhelm) 1785-1863 1786-1859*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com  
HELMREICH Christian, *Contes de l'enfance et du foyer (Jakob et Wilhelm Grimm 1812-1815)*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com  
JOHNSON Matthew, *Les petites princesses et les stéréotypes dans les contes de fée*, Réseau Éducation-Médias, Medialiteracyweek.ca  
MAFFI Carlos, *Fantasma*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com  
SORIANO Marc, *Perrault Charles (1628-1703)*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com  
SORIANO Marc, *Contes de fées*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com  
SORIANO Marc, *Cendrillon*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com  
TYTELL Pamela, *Bettelheim Bruno (1903-1990)*, Encyclopædia Universalis, Universalis-edu.com

## Sociologie et psychanalyse

- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles - mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont et Jupiter, coll. Bouquins, 1982, 1100 p.
- COENEN-HUTHER Jacques, *Sociologie des élites*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2004, 172 p.
- DION Michel, MARIETTE Julien, *Ethique de la mode féminine*, Puf, 2010, 182 p.
- GODART Frédéric, *Sociologie de la mode*, Paris, La Découverte, coll. Repères (n° 544), 2010, 128 p.
- LEGROS Patrick, MONNEYRON Frédéric, RENARD Jean-Bruno, TACUSSEL Patrick, *Sociologie de l'imaginaire*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2006, 190 p.
- MONNEYRON Frédéric, *La sociologie de la mode*, Paris, Puf, coll. Que sais-je ?, 2010, 198 p.
- TISSERON Serge, *Psychanalyse de l'image, des premiers traits au virtuel*, Paris, Dunod, 2005, 222 p.

## Histoire de la mode et des tissus

- CHAUMETTE Xavier, *Tissus pour un siècle de mode, les textiles et les modes féminines en France au XXe siècle*, Paris, éditions Michel Lafon, 2002, 96 p.
- Collectif, Catalogue d'exposition *La mode en France, 1715-1815, de Louis XV à Napoléon 1er*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1990, 168 p.
- EBRAY Régis, HUGUES Patrice, *Dictionnaire culturel du tissu*, Paris, Babylone et Fayard, 2005, 347 p.
- FRESARD Élisabeth, *Les textiles*, Lausanne, Editions Loisirs Et Pédagogie, 2003, 224 p.
- GEORGES Sophie, *Le vêtement de A à Z - Encyclopédie thématique de la mode et du textile*, Paris, Falbalas, 2013, 448 p.
- HALLETT Clive, JOHNSON Amanda, *Guide des textiles - Les fibres naturelles*, Paris, Eyrolles, 2010, 208 p.
- LAVER James, *L'histoire de la mode et du costume*, Thames & Hudson, coll. L'univers de l'art, 2003, 304 p.
- PEACOCK John, *Le Costume occidental de l'Antiquité à la fin du XXe siècle*, Londres, Thames & Hudson, 2003, 224 p.
- UDALE Jenny, *Textile & mode*, Paris, Pyramid, coll. Les essentiels - Stylisme, 2009, 176 p.

## Stylistes et Haute-couture

- Collectif, Musée Christian Dior de Granville, Catalogue d'exposition *Le Grand Bal Dior*, Versailles, Artlys, 2010, 112 p.
- Collectif, Catalogue d'exposition *Stars en Dior*, Paris, Rizzoli, 2012, 232 p.
- DELPYERRE Madeleine, *Le costume - La Haute-couture 1945-1995*, Paris, Flammarion, coll. Tout l'art, grammaire des styles, avril 1997, 80 p.
- FAU Alexandra, *Des métiers de la mode aux maisons d'art*, Paris, Ouest-France, 2013, coll. Histoire, 128 p.
- FUKAI Akiko, IWAGAMI Miki, KOGA Reiko, SUOH Tamami, *Fashion, Histoire de la mode du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Taschen, 2002, 736p.
- LACROIX Christian, Catalogue d'exposition *Christian Lacroix, Histoire de mode*, Paris, Editions des Arts Décoratifs, 2007, 240 p.
- LACROIX Christian, MAURIES Patrick, *Pêle-mêle*, Londres, Thames & Hudson, 1992, 192 p.
- MAZIERES Amandine, *L'oeil et la main, les artisans de la Haute-couture*, Paris, éditions du Collectionneur, 2005, 240 p.
- MCDOWELL Colin, *Galliano, Romantique, réaliste et révolutionnaire*, Paris, Assouline, 1997, 200 p.
- POCHNA Marie-France, *Dior*, Paris, Assouline, coll. Mémoire de la mode, 1996, 80 p.
- SEELING Charlotte, *Mode, 150 ans d'histoire - Couturiers, stylistes, marques*, Postdam, HF Ullmann, 2011, 500p.
- WATT Judith, *Alexander Mc Queen*, Paris, Eyrolles, 2013, 224 p.

Alexander McQueen, site officiel, alexandermcqueen.com  
Vogue, site officiel, Etats-Unis, vogue.com  
Vogue, site officiel, Royaume-Uni, vogue.co.uk  
Vogue, site officiel, France, vogue.fr

## Photographie de mode

GERVAL Olivier, *Studio et produits*, Paris, Eyrolles, coll. Carnets de mode, décembre 2006, 216 p.  
HALL-DUNCAN Nancy, *Histoire de la photographie de mode*, Paris, Chêne, 1978, 240 p.  
HARRISON Martin, *Apparences : la photographie de mode depuis 1945*, Paris, Chêne, 1992, 310 p.  
MONNEYRON Frédéric, *La photographie de mode, un art souverain*, Paris, Puf, coll. Perspectives Critiques, 2010, 240 p.  
POYNTER Philip, *Image impossible, La photographie de mode à l'ère numérique*, Londres, PHAIDON, 2000, 192 p.  
SIEGEL Eliot, *La photographie de mode - 1000 poses*, Paris, Vigot, 2013, 320 p.  
SIEGEL Eliot, *Cours de photo de mode, Principes, pratiques et techniques*, Paris, Eyrolles, 2009, 144p.

## Photographes

DE BURE Gilles, *Paolo Roversi*, Arles, Actes Sud, coll. Photo Poche, 2011, 144 p.  
WALKER Tim, *Pictures*, Londres, teNeues, 2008, 368 p.  
WALKER Tim, *Story Teller*, Paris, Thames & Hudson, coll. BX Livres, 2012, 256 p.

RAVACHE Martine, "Le photographe et son appareil", *Photographies magazine* [n° 85], mai 1997, p. 32-33  
ROVERSI Paolo, "Kirsten", *Photographies magazine* [n° 55], janvier 1994, p. 56-63  
WARGNIER Stéphane, "Paolo Roversi, les anges du désir", *Vis à vis* [n° 14], 1993, p. 6-11

## Technique photographique

LEURENT Sylvain, Mémoire de recherche *La lumière dans l'identité visuelle de l'auteur en photographie de mode*, Section photographie, Promotion 2010, de l'Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière  
MARCHESI Jost Junior, *Les cours photo - les fondamentaux de l'optique*, Paris, Eyrolles, 2013, 128 p.

## Poupées mannequins

BAZZANO Nicoletta, *La femme parfaite - Histoire de Barbie*, Paris, Naïve, 2009, 224 p.  
D'AMATO Jennie, *Barbie, Une poupée mythique*, Paris, Naïve, 2009, 128 p.  
FOURISCOT Mick, *Tenues de rêve, 21 modèles pour poupée mannequin*, Paris, Didier Carpentier, 2001, 48 p. coul. et 32 p. de patrons  
GUILBAUD Magali, *20 tenues originales pour poupées mannequins*, Paris, Didier Carpentier, 1999, 48 p. coul. et 16 p. de patrons

## Glossaire

**Armure** : Terme désignant le motif de tissage selon lequel les fils de chaîne et les fils de trame s'entrecroisent.

**Barbie** : Est le nom d'une marque déposée de la firme Mattel.

**Bouffant** : Qualifie la partie d'un vêtement qui présente un aspect gonflé.

**Costume** : Terme désignant la façon de se vêtir conformément à sa condition sociale au XVII<sup>e</sup> siècle.

**Crinoline** : Juppon long et rigide ajusté à la taille et s'évasant vers le bas, elle servait à modeler la silhouette de la jupe.

**Encolure** : Ouverture du vêtement par laquelle passe la tête.

**Étoffe** : Terme désignant tout textile réalisé par tissage.

**Fantasme** : Représentation imaginaire traduisant des désirs plus ou moins conscients spécialement en psychanalyse, scénario de l'accomplissement du désir inconscient.

**Folklore** : Ensemble des pratiques culturelles (croyances, rites, contes, légendes, fêtes, cultes, etc.) des sociétés traditionnelles.

**Garde robe** : Ensemble de vêtements d'une personne.

**Haute-couture** : Domaine de la mode où sont réalisés des vêtements sur mesure de luxe. Les critères d'attribution de l'appellation sont très stricts, deux collections annuelles d'au moins 75 modèles originaux, réalisés dans les ateliers de la maison concernée, dont l'effectif de production doit être supérieur à 20 personnes.

**Lensbaby** : Nom d'une optique photographique qui donne des effets de distorsion géométrique. C'est une marque déposée.

**Métamorphose** : Changement d'un être en un autre. Transformation totale d'un être au point qu'il n'est plus reconnaissable.

**Patron** : Terme désignant le document de référence sur lequel sont reproduites les différents éléments constituant un vêtement à échelle 1.

**Princesse** : Femme de prince ou fille de roi.

**Rêve** : Fait de laisser aller librement son imagination. Représentation, plus ou moins idéalisée, de ce que l'on veut réaliser, de ce qu'on désire.

**Robe** : Vêtement, principalement féminin, couvrant le corps d'une seule pièce.

**Robe du soir / de bal / de cocktail** : Robe réalisée dans une matière ostentatoirement luxueuse.

**Robe sirène** : Terme désignant une robe longue moulante qui s'évase à partir des genoux.

**Souillon** : Personne qui se tient salement, qui vit dans la malpropreté.

**Ton sur ton** : Expression qui qualifie une couleur et sa nuance, plus foncé ou plus claire.

## Mots clefs

Tim Walker, Paolo Roversi, Karl Lagerfeld, Lensbaby, contes de fées/fairy tales, photographie de mode/fashion photography, merveilleux/wonderful, princesse/princess, magie/magic

## Table des illustrations

<b>Figure 1</b> - Sélection d'images issues d'une série photographiée par Paolo Roversi, modèle Natalia Vodianova pour la promotion du " <i>White Fairy Tale Love Ball</i> " de 2011. Voir la série complète en annexe.....	45
<b>Figure 2</b> - Sélection d'images issues de la série " <i>La Couture Enchantée</i> " photographiée par Karl Lagerfeld, modèle Natalia Vodianova pour le magazine Numéro 141 de mars 2013. Voir la série complète en annexe. ....	46
<b>Figure 3</b> - Sélection d'images issues d'une série inspirée de <i>la Petite Sirène</i> , photographiée par Tim Walker, modèle Kristen McMenamy pour le W Magazine de décembre 2013. Voir la série complète en annexe. ....	48
<b>Figure 4</b> - Le Lensbaby Composer Pro (à gauche) et le kit complet de l'objectif avec les diaphragmes (à droite). Images issues du site web officiel <i>Lensbaby</i> . ....	73
<b>Figure 5</b> - Schéma (à gauche) d'une prise de vue classique, les plans image (a), objectif (b) et de netteté (c) sont parallèles ; photographie (à droite) de Christopher Domakis issue de sa série <i>Southeast</i> [cdomakis-photography.com] .....	74
<b>Figure 6</b> - Schéma (à gauche) d'une prise de vue appliquant la règle de Scheimpflug. On observe un plan de netteté incliné par rapport au plan image ; deux photographies de Christopher Domakis issues de sa série <i>The Minimalist</i> [cdomakis-photography.com] .....	74
<b>Figure 7</b> - Schéma (à gauche) d'une prise de vue appliquant la règle du flou de discontinuité axiale. On observe une seule petite zone de netteté dans l'image ; deux photographies de Patrick Messina <i>Ma petite Amérique</i> et <i>Sophie Calle</i> [patrickmessina.com] .....	75
<b>Figure 8</b> - Schéma explicatif de la photographie de droite, la zone de netteté se trouvant sur le vêtement, en appliquant la règle de Scheimpflug. On observe un plan de netteté incliné par rapport au plan image. ....	75
<b>Figure 9</b> - Schéma explicatif de la photographie de droite, la zone de netteté se trouvant sur le visage. ....	76

## Table des annexes

### I. Entre conscient et inconscient, les princesses des contes de fées

<b>Les robes de bal Dior</b> .....	III
<i>[Voir : La robe de bal]</i>	
<b>Le « White Love Ball »</b> .....	III
<i>[Voir : La robe de bal]</i>	
<b>Les Stars en Haute-Couture</b> .....	IV
<i>[Voir : Les nouveaux modèles, des princesses «People»]</i>	
<b>Défilés Christian Lacroix</b> .....	IV
<i>[Voir : L'intérêt de la mise en scène]</i>	
<b>Défilés Alexander McQueen</b> .....	V
<i>[Voir : L'intérêt de la mise en scène]</i>	
<b>Défilés John Galliano pour Dior</b> .....	V
<i>[Voir : L'intérêt de la mise en scène]</i>	
<b>Les artisans de la mode</b> .....	VI
<i>[Voir : Les métiers d'art de la mode]</i>	
<b>Travail de Christian Lacroix</b> .....	VI
<i>[Voir : Christian Lacroix]</i>	
<b>Travail de John Galliano</b> .....	VI
<i>[Voir : John Galliano]</i>	
<b>Travail d'Alexander McQueen</b> .....	VII
<i>[Voir : Alexander McQueen]</i>	

### II. L'iconographie

<b>Planches de tendances de Tim Walker</b> .....	VIII
<i>[Voir : La planche de tendances]</i>	
<b>Photographies de Paolo Roversi</b> .....	VIII
<i>[Voir : Paolo Roversi]</i>	
<b>Paolo Roversi, <i>White Fairy Tale Love Ball</i></b> .....	IX
<i>[Voir : Paolo Roversi]</i>	
<b>Karl Lagerfeld, <i>La couture enchantée</i></b> .....	X
<i>[Voir : Karl Lagerfeld]</i>	
<b>Photographies de Tim Walker</b> .....	XI
<i>[Voir : Tim Walker]</i>	
<b>Tim Walker, <i>la Petite Sirène</i></b> .....	XII
<i>[Voir : Tim Walker]</i>	

<b>Disney, par Harrods</b> .....	XIII
<i>[Voir : L'influence non négligeable de Disney]</i>	
<b>Disney, par Annie Leibovitz</b> .....	XIII
<i>[Voir : L'influence non négligeable de Disney]</i>	
<b>III. Magnifier l'ordinaire</b>	
<b>La structure du textile</b> .....	XIV
<i>[Voir : Les armures, la chaîne et la trame]</i>	
<b>Origine de la soie</b> .....	XIV
<i>[Voir : Les différents tissus de soie]</i>	
<b>Tissus de soie</b> .....	XIV
<i>[Voir : Les différents tissus de soie]</i>	
<b>Histoire du costume occidental</b> .....	XV
<i>[Voir : Le costume historique]</i>	
<b>La mode féminine en France, vers 1770</b> .....	XVII
<i>[Voir : Le costume de cour féminin]</i>	
<b>La robe à la française</b> .....	XVII
<i>[Voir : Le costume de cour féminin]</i>	
<b>Le costume de cour</b> .....	XVIII
<i>[Voir : Le costume de cour féminin]</i>	
<b>Les toilettes de Marie-Antoinette</b> .....	XVIII
<i>[Voir : Le costume de cour féminin]</i>	
<b>Bascules et décentrement</b> .....	XIX
<i>[Voir : Rappel sur les bascules]</i>	
<b>Le Lensbaby</b> .....	XX
<i>[Voir : L'effet visuel]</i>	
<b>Croquis préparatoires des robes</b> .....	XXI
<i>[Voir : La conception des robes]</i>	
<b>Le modélisme</b> .....	XXI
<i>[Voir : Le travail de modélisme]</i>	
<b>La forme du vêtement</b> .....	XXII
<i>[Voir : Les détails de la coupe]</i>	
<b>Les tissus utilisés, en soie</b> .....	XXIII
<i>[Voir : Le choix des matières]</i>	
<b>Les robes finalisées</b> .....	XXIV
<i>[Voir : Les robes de princesses]</i>	
<b>Les images finales</b> .....	XXV
<i>[Voir : Les quatre contes illustrés]</i>	

## Les robes de bal Dior

[Voir : La robe de bal]



Robe Karinska de Christian Dior pour Madame Ortiz-Linares lors du bal costumé du palais Labia en 1951



Arlequin d'eau argentée, collection Haute-couture 1998, John Galliano pour Dior



Sortie de John Galliano lors du défilé 2007/2008

## Le « *White Love Ball* »

[Voir : La robe de bal]



Photographies issues de la soirée «*Love Ball White Fairy Tale*» de 2011. Tout y est fait pour se croire en plein conte de fées, les décors, les accessoires, et bien sûr, les robes. [nakedheart.org]

## Les Stars en Haute-Couture

[Voir : *Les nouveaux modèles, des princesses «People»*]



*Stars en Dior*, images issues du livre (de gauche à droite) : Laëticia Casta, Cannes 2003, prêt-à-porter Dior (John Galliano) printemps/été 2003 ; Penelope Cruz, Cannes 2003, Haute-couture Dior (John Galliano) printemps/été 2002 ; Marion Cotillard, Gala du Metropolitan Museum de New York en 2010, Haute-couture Dior (John Galliano) printemps/été 2008 ; Marion Cotillard, Oscars 2009, Haute-couture Dior (John Galliano) automne/hiver 2008

## Défilés Christian Lacroix

[Voir : *L'intérêt de la mise en scène*]



Défilés Haute-couture Christian Lacroix (de haut en bas et de gauche à droite) : automne/hiver 2003 ; automne/hiver 2004 ; automne/hiver 2005 ; printemps/été 2005 ; automne/hiver 2006 ; printemps/été 2006

## Défilés Alexander McQueen

[Voir : L'intérêt de la mise en scène]



Série de captures d'écran issues de la vidéo du défilé Haute-couture *The girl who lived in the tree*, automne/hiver 2008/2009, Alexander McQueen. [alexandermcqueen.com]

## Défilés John Galliano pour Dior

[Voir : L'intérêt de la mise en scène]



Série de photographies issues du défilé Haute-couture 2005, Dior par John Galliano

## Les artisans de la mode

[Voir : *Les métiers d'art de la mode*]



Série d'images issues du livre, *L'oeil et la main, les artisans de la Haute-couture*, représentant quelques des différents corps de métiers d'art de la mode

## Travail de Christian Lacroix

[Voir : *Christian Lacroix*]



Série d'images issues du livre *Christian Lacroix, Histoires de Mode* (de gauche à droite) 1992-1993, grande robe de satin noir broché d'hortensias mordorés à effet de busc drapé ; 1992-1993, grande robe de satin noir imprimé de fleurs multicolores ; 1996-1997, busc en moire artisanale vert amande filetée d'or, engageantes d'organza noir, jupe fourreau en radzimir changeant couleur aurore froide à quilles abricot et melon ; 1987-1988, tailleur en soie noire matelassée à manches brodées ; 2006-2007, veste pourpoint en crêpe noir à basques brodées de jais en dégradé, jupe courte de taffetas bouillonné noir nouée sur un jupon de dentelle brodée.

## Travail de John Galliano

[Voir : *John Galliano*]



Photographies issues du défilé Haute-couture printemps/été 2011, John Galliano pour Dior

## Travail d'Alexander McQueen

[Voir : Alexander McQueen]



Images issues de la collection *Voss*, printemps/été 2001 (de gauche à droite) Jupe en plumes d'autruche avec une coiffe de faucons empaillés ; Erin O'Connor avec une robe longue faite de coquilles de couteau de mer ; robe en plumes



Série de photographies issues du défilé *Angels and Demons*, Haute-couture automne/hiver 2010-2011



Série de photographies issues du défilé Haute-couture automne/hiver 2013, Sarah Burton pour Alexander McQueen

## Planches de tendances de Tim Walker

[Voir : La planche de tendances]



Planches tendances de Tim Walker à l'exposition *Tim Walker – Pictures*, de mai à septembre 2008, à Londres, images issues de l'article *Au pays de Tim Walker* de l'Express Style.

## Photographies de Paolo Roversi

[Voir : Paolo Roversi]



Photographies réalisées pour le supplément de Vogue Italia, septembre 2011

**Paolo Roversi, *White Fairy Tale Love Ball***

[Voir : Paolo Roversi]



Photographies de Paolo Roversi, modèle Natalia Vodianova, pour la promotion de la soirée caritative de la Naked Heart Foundation lors du «*White Fairy Tale Love Ball*» de 2011.



## Photographies de Tim Walker

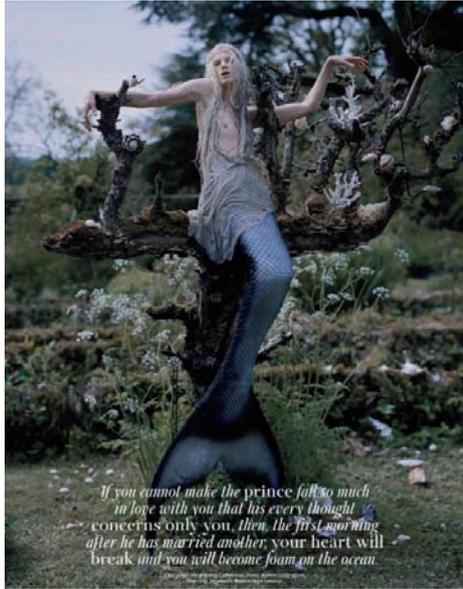
[Voir : Tim Walker]



Photographies de Tim Walker (de haut en bas et de gauche à droite) Clementine Keith-Roach et Her Oyster Shell Bed, 2010, Vogue ; Le chien Stig et galion en cristal, Stoke Park Pavillions, Northamptonshire 2010 ; Kristen McMenamy, Gucci, Glemham Hall, Suffolk, 2011 ; Olga Shearer pour Valentino, The Winter Garden, Norfolk, 2007 ; Poupée géante, Lindsey Wixson pour Louis Vuitton, 2011 ; Poupée géante, Lindsey Wixson, Uniqueness par Alessandra Facchinetti, 2011.

## Tim Walker, la Petite Sirène

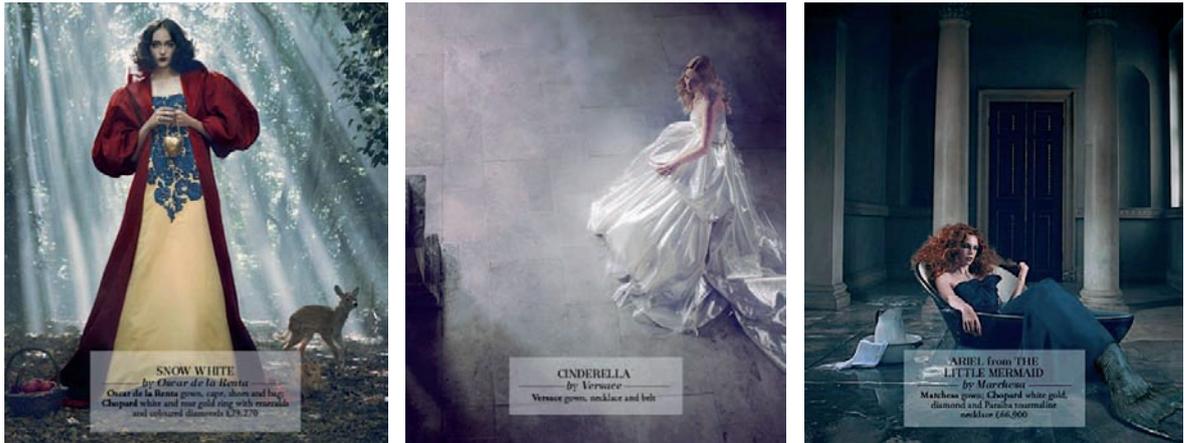
[Voir : Tim Walker]



Photographies de Tim Walker inspirées de *La Petite Sirène*, modèle Kristen McMenamy, pour le W Magazine, décembre 2013.

## Disney, par Harrods

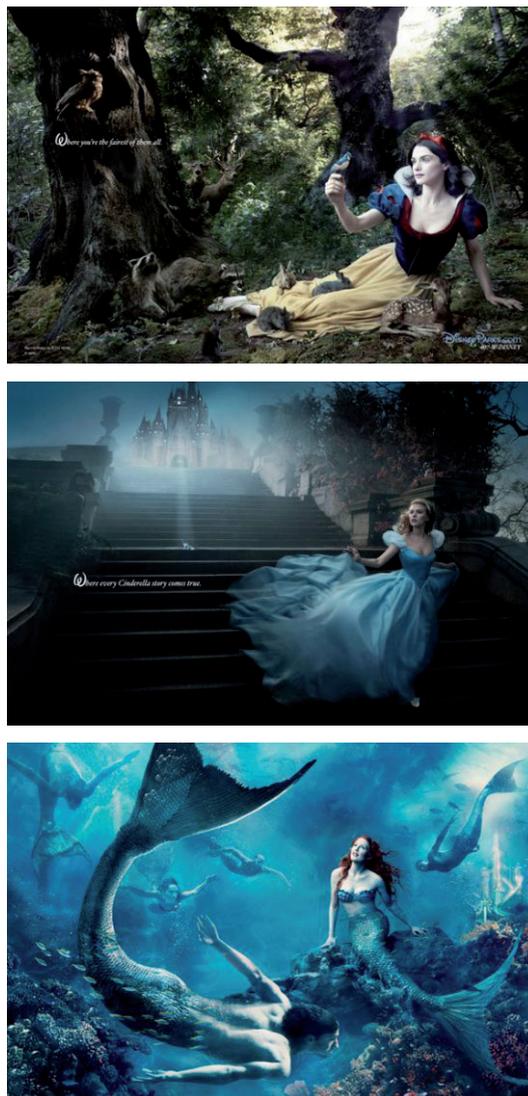
[Voir : L'influence non négligeable de Disney]



Campagne Harrods illustrant les princesses Disney. Pour les fêtes de fin d'année 2012, période qui donne régulièrement une belle place aux rêves, ce grand magasin luxueux de Londres a invité des princesses dans ses vitrines. A cette occasion ont été créées des robes uniques par dix des plus grands couturiers. Chaque robe est inspirée du dessin animé du même nom.

## Disney, par Annie Leibovitz

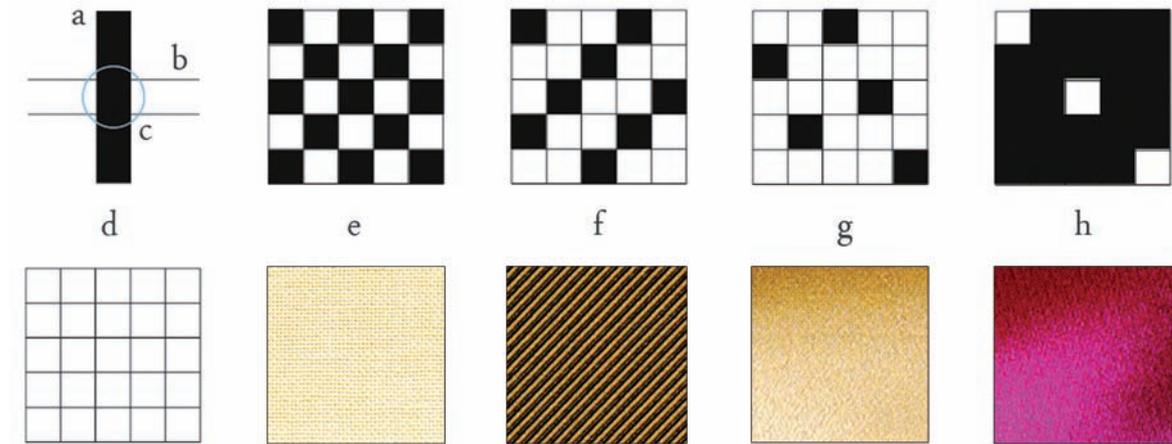
[Voir : L'influence non négligeable de Disney]



Photographies d'Annie Leibovitz pour une campagne publicitaire Disney. Ces trois images représentent les princesses de *Blanche-Neige*, *Cendrillon* et *La Petite Sirène*.

## La structure du textile

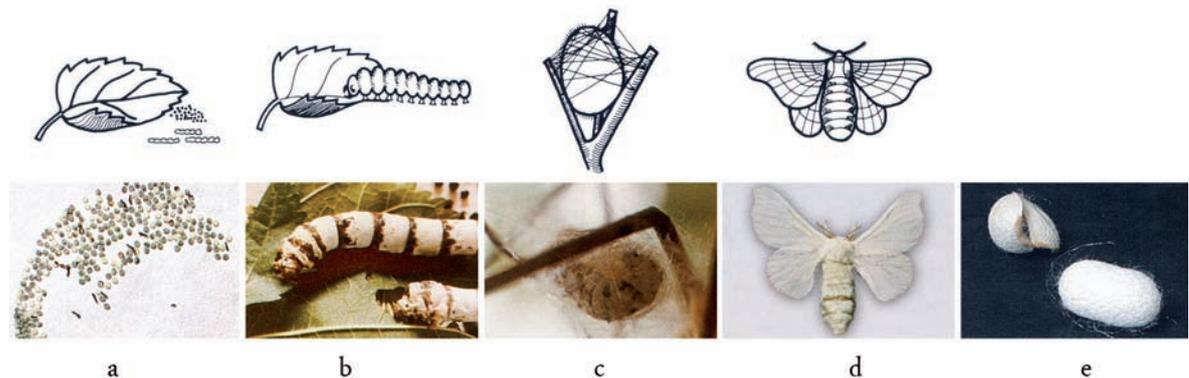
[Voir : Les armures, la chaîne et la trame]



Les différents types d'armure. (a) Fil de chaîne, dans le sens de la longueur du tissu. (b) Fil de trame, dans le sens de la largeur du tissu. (c) Point de liage. (d) Base d'une armure, ici on a affaire à une armure de cinq. (e) Exemple d'armure «toile». (f) Exemple d'armure «sergé». (g) Exemple d'armure «satin» par effet de trame. (h) Exemple d'armure «satin» par effet de chaîne.

## Origine de la soie

[Voir : Les différents tissus de soie]



Illustrations sur le ver à soie. (a) Le papillon pond environ 300 à 500 œufs. Au printemps, ces œufs éclosent et donnent naissance à de petites chenilles. (b) Pendant sa croissance, la chenille mange une grande quantité de feuilles et mue quatre fois. La chenille adulte mesure environ 8 cm. (c) Après 32 jours environ, la chenille commence à filer son cocon. Le cocon se fait en trois à quatre jours. (d) A l'intérieur de son cocon, la chenille se transforme en chrysalide, puis en papillon. Après une quinzaine de jours, le papillon perce son cocon et en sort. Il possède une durée de vie de trois jours, temps qu'il va passer à se reproduire. (e) Une fois les cocons vides, la récolte peut commencer. Dans le cas de la soie de culture, certains chrysalides sont tués pour contrôler la reproduction des papillons.

## Tissus de soie

[Voir : Les différents tissus de soie]



Différents types de tissus de soie, images issues du livre *Les textiles* de Elisabeth Frésard (de gauche à droite) Soie pongé [armure toile] ; Taffetas de soie imprimé [armure toile] ; Taffetas de soie changeant [armure toile] ; Douppion de soie [armure toile] ; Satin Duchesse en soie [armure satin].

# Histoire du costume occidental

[Voir : Le costume historique]



Reine d'Angleterre  
Vers 1592



Dame anglaise  
Vers 1610



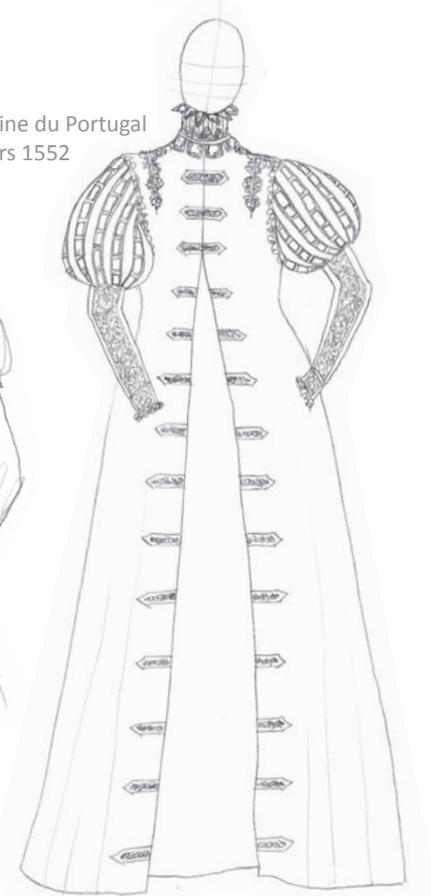
Dame anglaise  
Vers 1636



Dame anglaise  
Vers 1670



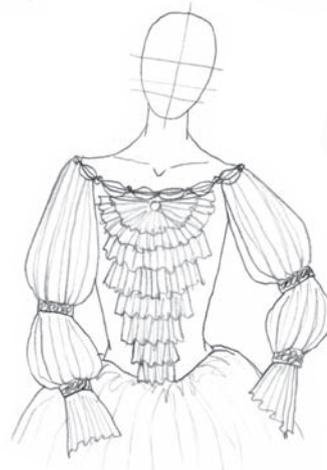
Dame italienne  
Vers 1550



Reine du Portugal  
Vers 1552



Dame anglaise  
Vers 1712



Dame française  
Vers 1735

# Histoire du costume occidental

[Voir : Le costume historique]

Dame française  
Vers 1698



Dame française  
Vers 1745



Dame noble espagnole  
Vers 1765



Dame française  
Vers 1776



Dame noble française  
Vers 1777



Anglaise  
Vers 1770



Dame française  
Vers 1828



Anglaise  
Vers 1831



Anglaise  
Vers 1831



Anglaise  
Vers 1840



## La mode féminine en France, vers 1770

[Voir : Le costume de cour féminin]



Images issues du livre *La mode en France, 1715-1815, de Louis XV à Napoléon 1er* (de gauche à droite) Robe à la française en taffetas glacé (Angleterre), 1760 ; Casaquin et jupon en satin, 1765-1770 ; Corps à baleine et paniers (Angleterre) 1775.

## La robe à la française

[Voir : Le costume de cour féminin]



Image issue du livre *La mode en France, 1715-1815, de Louis XV à Napoléon 1er* (à gauche) Robe à la française parée, 1760 ; (à droite) Robe à la française (Angleterre), 1770.

## Le costume de cour

[Voir : Le costume de cour féminin]



Portraits durant le règne de Louis XV (à gauche) Madame de Pompadour en robe en soieries dites «chinées à la branche» ou appelées «taffetas Pompadour», par François Boucher ; (en haut à droite) Marie Adélaïde de France par Jean-Marc Nattier ; (en bas à droite) Madame Sophie de France par Jean-Marc Nattier, 1747.

## Les toilettes de Marie-Antoinette

[Voir : Le costume de cour féminin]



Tableaux de Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun (à gauche) La reine Marie-Antoinette dite «à la rose», 1782 ; (à droite) Portrait de Marie-Antoinette en robe de mousseline blanche, 1783.

## Bascules et décentrement

[Voir : Rappel sur les bascules]

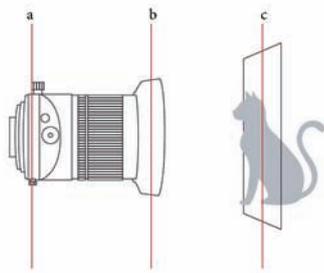


Schéma (à gauche) d'une prise de vue classique, les plans image (a), objectif (b) et de netteté (c) sont parallèles ; photographie (à droite) de Christopher Domakis issue de sa série *Southeast* [cdomakis-photography.com]

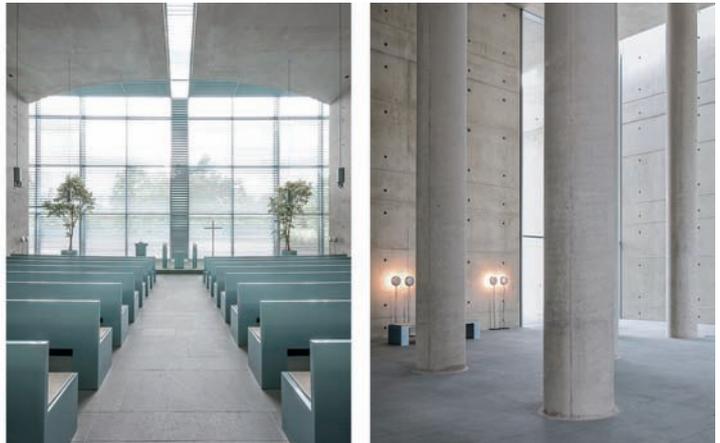
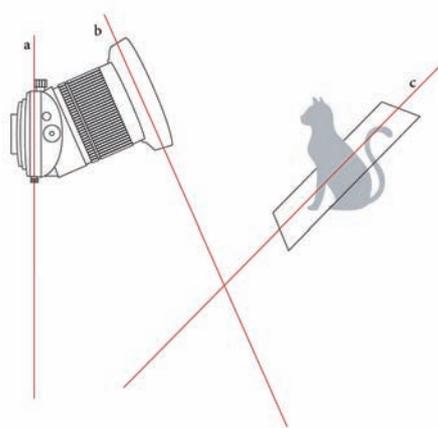


Schéma (à gauche) d'une prise de vue appliquant la règle de Scheimpflug. On observe un plan de netteté incliné par rapport au plan image ; deux photographies (à droite) de Christopher Domakis issues de sa série *The Minimalist* [cdomakis-photography.com]

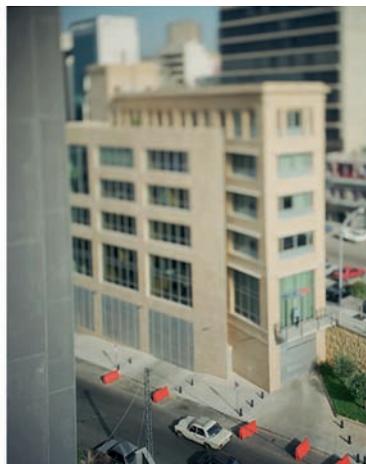
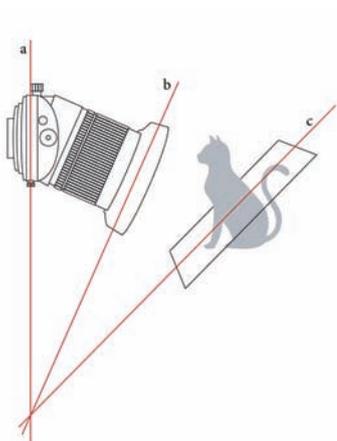


Schéma (à gauche) d'une prise de vue appliquant la règle du flou de discontinuité axiale. On observe une seule petite zone de netteté dans l'image ; deux photographies (à droite) de Patrick Messina, *Ma petite Amérique* et *Sophie Calle* [patrickmessina.com]

## Le Lensbaby

[Voir : L'effet visuel]

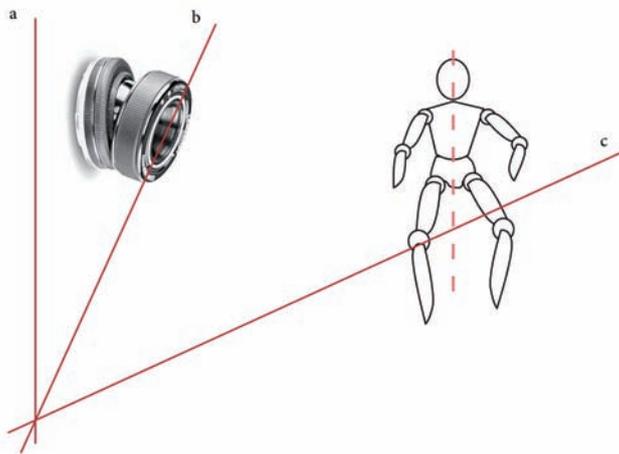


Schéma explicatif de la photographie de droite, la zone de netteté se trouvant sur le vêtement, en appliquant la règle de Scheimpflug, les plans image (a), objectif (b) et de netteté (c) se rejoignent et on observe un plan de netteté incliné par rapport au plan image. Le sujet étant vertical on observe seulement un point net.

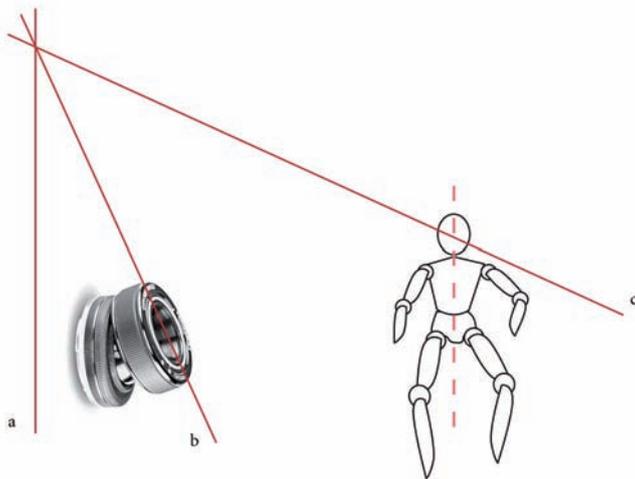
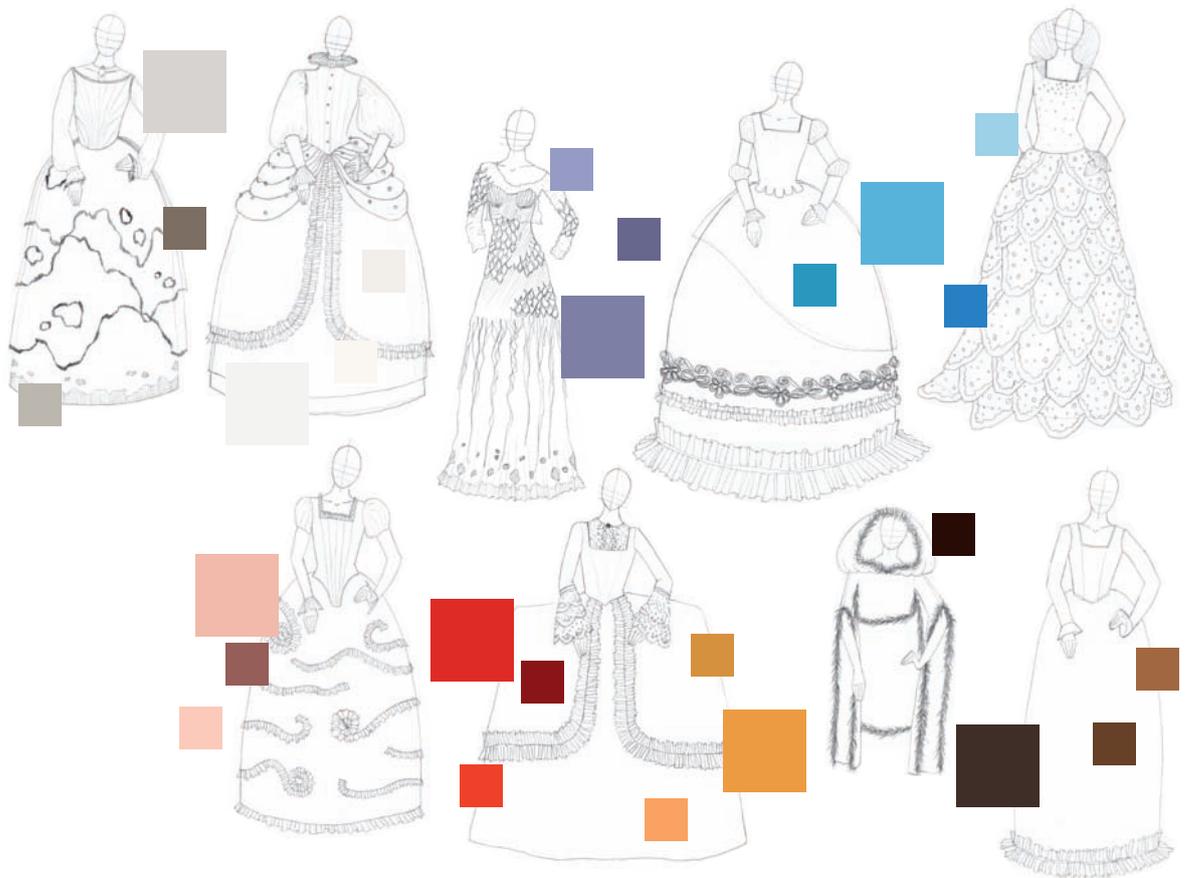


Schéma explicatif (tout en appliquant la règle de Scheimpflug, comme sur le schéma précédent) de la photographie de droite, le point de netteté se trouvant sur le visage.

## Croquis préparatoires des robes

[Voir : La conception des robes]



Etape de recherche de formes et de couleurs pour la conception des robes de princesses.

## Le modélisme

[Voir : Le travail de modélisme]



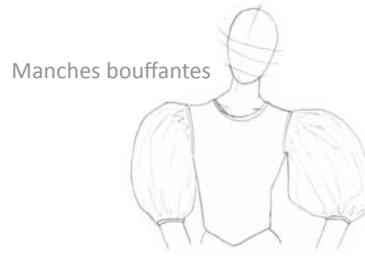
Echantillons de patrons réalisés pour la conception des robes de princesses.

## La forme du vêtement

[Voir : Les détails de la coupe]



Manches flottantes



Manches bouffantes



Robe corolle



Manches gigot



Col Médicis



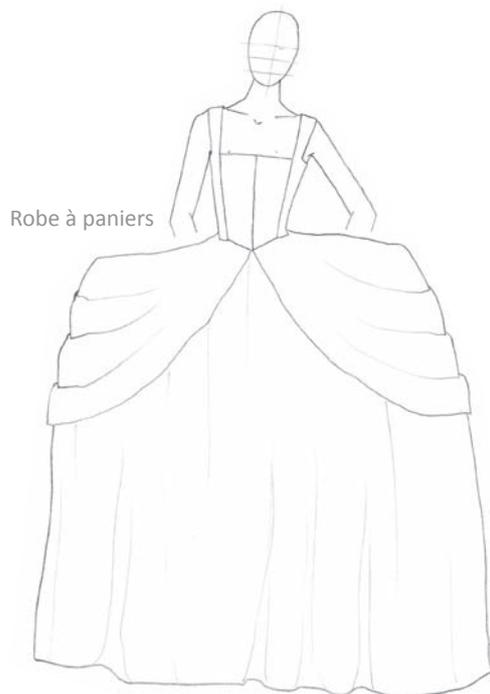
Engageantes



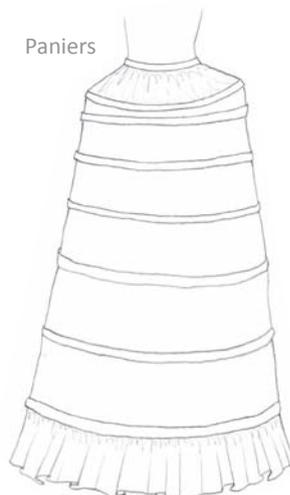
Robe princesse



Corps à baleines



Robe à paniers



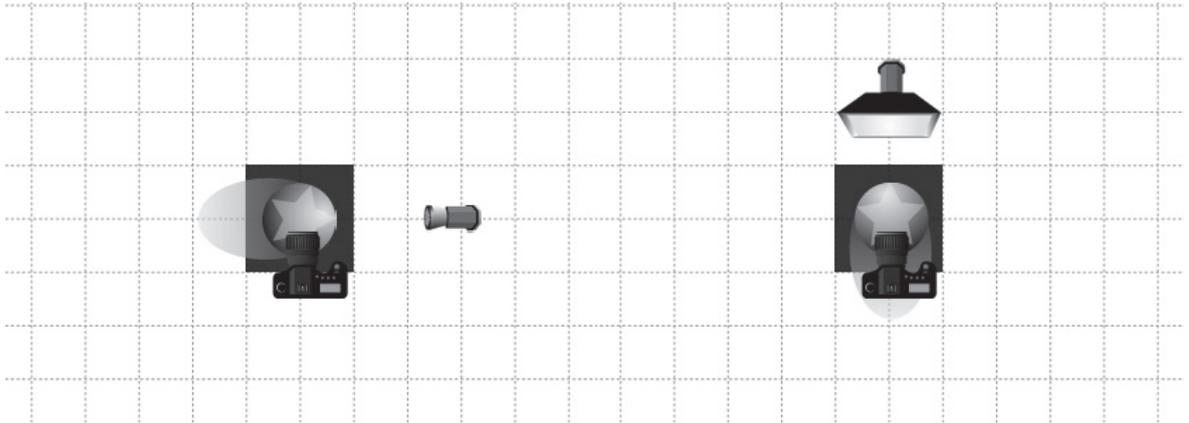
Paniers



Robe sirène

## Les tissus utilisés, en soie

[Voir : Le choix des matières]



Plan d'éclairage du tissu à plat : utilisation d'un bol avec un nid d'abeille placé à 45° au dessus de la surface du tissu et à droite de l'appareil photo. Les paires de photos ci-dessous ont été réalisées avec le même éclairage seule l'orientation du tissu à changé, pour valoriser la chaîne ou la trame.

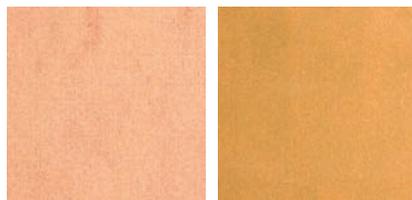
Plan d'éclairage du tissu en volume : utilisation d'une boîte à lumière Piccolite placée à 45° au dessus de la surface du tissu et face à l'appareil photo.



Tissu pour *Cendrillon* (après)  
Taffetas de soie - blanc



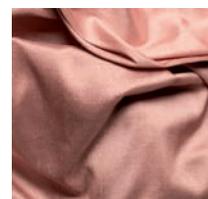
Tissu pour *Peau d'Âne* (avant)  
Taffetas de soie - marron



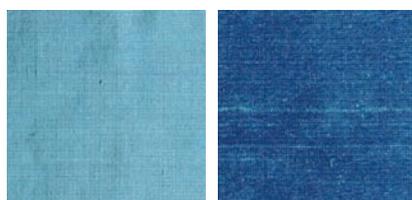
Tissu pour *Peau d'Âne* (après)  
Taffetas de soie - jaune



Tissu pour *Blanche-Neige* (avant)  
Dupion de soie - rose



Tissu pour *Blanche-Neige* (après)  
Satin de soie - rouge



Tissu pour *la Petite Sirène* (après)  
Dupion de soie - bleu vif



## Les robes finalisées

[Voir : Les robes de princesses]



Cendrillon  
(avant)



Cendrillon  
(après)



Peau d'Âne  
(avant)



Peau d'Âne  
(après)



Blanche-Neige  
(avant)



Blanche-Neige  
(après)



La Petite Sirène  
(avant)



La Petite Sirène  
(après)

## Les images finales

[Voir : *Les quatre contes illustrés*]



Cendrillon (avant)



Cendrillon (après)



Blanche-Neige (avant)



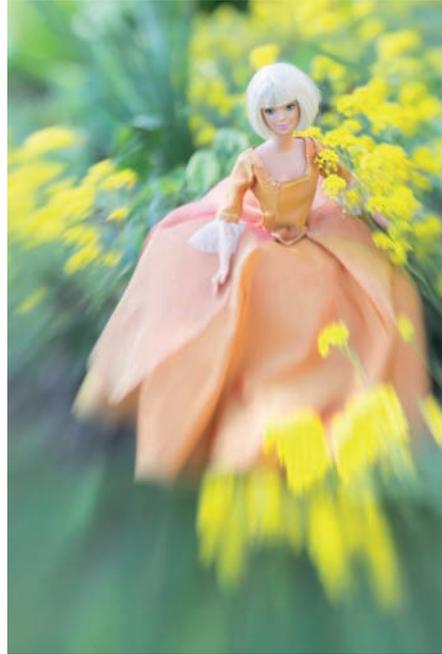
Blanche-Neige (après)

## Les images finales

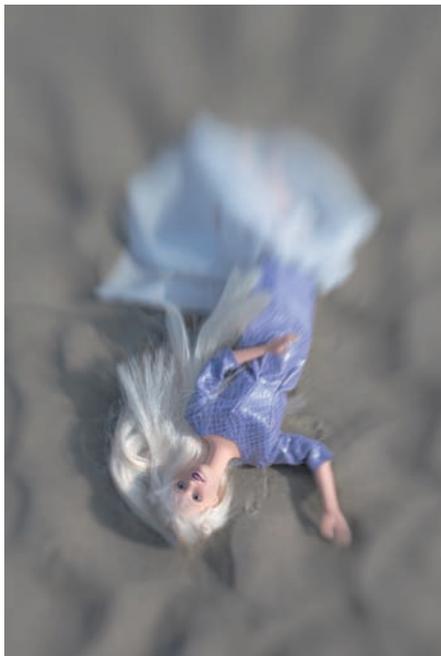
[Voir : Les quatre contes illustrés]



Peau d'Âne (avant)



Peau d'Âne (après)



La Petite Sirène (avant)



La Petite Sirène (après)