



**HAL**  
open science

# Turbulences de la photographie de mode britannique : l'exception comme résistance ?

Julie Morere

► **To cite this version:**

Julie Morere. Turbulences de la photographie de mode britannique : l'exception comme résistance ?. L'exception - Congrès de la SAES, Université Aix Marseille, Jun 2019, Aix Marseille, France. hal-04564857

**HAL Id: hal-04564857**

**<https://hal.science/hal-04564857>**

Submitted on 30 Apr 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# **Turbulences de la photographie de mode britannique : l'exception comme résistance ?**

Julie Morère

Centre de Recherche sur les Identités, les Nations et l'Interculturalité (CRINI)

Université de Nantes

## **Introduction**

La photographie de mode britannique a toujours été le lieu d'expression d'excentricités assumées, proposant au spectateur le partage d'une identité turbulente, plurielle, et se positionnant souvent contre la culture dominante dans un monde globalisé où l'information circule hors frontières, de manière fragmentée et plus ou moins libre (Appadurai cité par Assayag 203).

Dans un premier temps, un état de l'art de la photographie de mode permettra de rappeler le rôle récurrent de celle-ci dans l'expression de contre-cultures qu'elle documente au Royaume Uni, une opposition à la règle porteuse en creux des formes en devenir de la photo de mode d'aujourd'hui.

A l'heure d'un Brexit conservateur (que l'on pourrait lire comme une pseudo-apogée de l'exceptionnalisme britannique), les artistes du monde de la mode se mobilisent pour rappeler que l'exception britannique ne trouvera pleinement son expression (artistique et économique) qu'en restant au cœur d'une communauté européenne avec laquelle elle peut être en dialogue, et que l'exception ne peut être source d'énergie créative que si ce dialogue persiste.

Nous explorerons les nouvelles formes d'insoumission et d'excentricités qui deviennent dans leur frivolité même des actes artistiques engagés, avec l'audace de penser contre, de marcher hors des sentiers battus – de réinterpréter les sentiers du Camp, par exemple. C'est là toute l'inventivité de la photographie de mode, et sa capacité à se décentrer, à mettre à l'épreuve les styles, à intégrer les imprévus, la dissipation, la transgression.

## **1. Etat des lieux de la photo de mode britannique actuelle**

Aux fondements de la culture populaire, du travestissement assumé, du brouillage des genres auprès d'artistes du monde du théâtre tels que Frederick / Fanny Park, des milieux littéraires tels Oscar Wilde ou Dame Edith Sitwell, ou de la photographie avec Cecil Beaton, le vêtement a toujours été l'un des incontournables dans la construction de l'identité britannique. Les créateurs et photographes de mode ont souvent pris leur inspiration dans ces milieux (scènes, studios), puis dans l'espace urbain ou extérieur (rue, hangars, nature).

La mode y est un moyen de communication, avec des codes complexes qui sont suivis, déformés, contournés, brisés et reconstruits, pour dissoudre ou recréer l'identité d'une communauté autour d'un langage vestimentaire (Barnard 27) à considérer dans toute sa matérialité<sup>1</sup>. Celui-ci devient la marque d'une classe, d'un genre, d'une orientation sexuelle ou d'une appartenance culturelle, dont les règles sont souvent implicites et partagées.

Une alliance / allégeance s'opère entre les créateurs de mode et les photographes de mode qui usent du vêtement comme accessoire et n'en font souvent qu'un prétexte pour fonder leur propre démarche artistique, qui devient alors acte militant. Quand la photographie de mode établit certains principes puis les prend en défaut, il devient nécessaire d'en mesurer les écarts pour comprendre comment, par des ruptures de style, le photographe s'inscrit en dissidence par rapport à la norme. C'est ce que nous tenterons de faire à travers plusieurs exemples.

Cecil Beaton, dandy esthète fasciné par l'élégance, a toujours visé l'exception et la perfection. Il faisait prendre à ses modèles des poses et postures inhabituelles et théâtralisées, en utilisant des accessoires et le vêtement comme costume. De décors d'intérieur à l'exubérance baroque (miroirs, cellophane) à un cadre naturel dans lequel ici le homard d'Elsa Schiaparelli et Salvador Dalí fit scandale, Beaton s'amuse de ce symbole érotique qui fait une incursion surréaliste sur une robe d'une blancheur virginale (l'américaine Wallis Simpson étant la cause de l'abandon du trône par le Duc de Windsor).

David Bailey fut le chroniqueur du « Youth Quake » des sixties, libérant la photographie de mode de son carcan, avec des modèles peu maquillés, le plus « vrai » possible, aux antipodes des attentes des magazines. Il a décrit la photo de mode comme « le portrait de quelqu'un qui

---

<sup>1</sup> Matérialité du vêtement <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/4965> (Mathé)

porte une robe » (« the portrait of someone wearing a dress », VAM), le sujet et la qualité artistique de l'image (portrait) passant avant le vêtement porté, décentrant la cible de la photographie de mode. Il a travaillé avec des photographes de mode américains dont R. Traeger pour redonner souffle à la section « Youth Idea » de *Vogue*.

Dans les années 70, les images de mode deviennent sombres, provocatrices, sexuellement suggestives, et le Royaume Uni ne fait pas exception. De nouveaux magazines plus « underground » apparaissent (*i-D*) dans les années 80, en contrepoint des publications classiques (*Vogue*, *Harper's Bazaar*), proposant une définition alternative de ce qui peut être beau, intégrant une approche quasi-documentaire, « straight up », des modèles. Dans les années 90, Corinne Day, David Sims, ou Jason Evans font de l'imperfection (des individus qui ont leur propre identité, des décors urbains choisis, des vêtements photographiés comme seul prétexte pour se faire chroniqueur d'un temps) le principe même du beau, d'une beauté individuelle et librement exprimée comme telle. C'est toute la démarche de Derek Ridgers qui capte l'identité Punk et Nouveaux Romantiques, une succession de subcultures « exhibées » (*Les Inrocks*, interview) qui affichent ce que l'on devrait cacher. Son travail est mené avec un appareil bon marché et un support fait maison pour le flash, des photos non « posées » / « campées », photographiant vêtements et tatouages (facial), sans compromis.

On retrouve la vitalité des sixties chez Elaine Constantine 20 ans après. A partir de 1997, le Nouveau Parti Travailleiste s'est efforcé de remodeler l'image d'un Royaume Uni en bout de course vers celle d'une nation jeune, créative et plurielle. Cette tentative, labellisée « Cool Britannia » par les médias, questionne la façon dont se construit l'identité nationale qui devient exception acceptée ou rejetée par sa communauté, construite ou intuitive. Dans cette mouvance, la photographie de mode a subi des changements radicaux, rejetant les images ternes des années 90. Née en 1965, Elaine Constantine, fait partie de cette nouvelle génération de femmes photographes britanniques. Ses choix photographiques soulignent le sentiment de britannicité qui s'en dégage et son intérêt pour la façon dont la nation peut être représentée, en posant le rôle de la photographie de mode qui façonne l'image d'une société par laquelle elle est elle-même produite. C'est la dimension photodocumentaire des images de Constantine et d'autres photographes de mode contemporains qui en fait des images exceptionnelles défiant la manière dont nous les regardons en tant que photographies de mode, mélangeant les sphères économiques, artistiques et sociales au cœur du processus créatif.

A l'inverse, on trouve les photos exceptionnellement techniques de Nick Knight, pour tester les frontières du beau, aussi bien dans la plasticité des images que dans ce qu'elles représentent. L'industrie de la mode avance que la moindre chose hors de l'ordinaire effraie les gens (Frankel) et pourtant tout le monde sait que c'est l'imperfection et la bizarrerie qui attirent le regard. L'engagement esthétique du photographe de mode est de rester proche d'une ligne artistique claire, selon Knight.

Le désir d'imperfection de ces artistes fait partie de l'exceptionnalité britannique, et enclenche la notion de désordre, avec l'apparition de subcultures et de styles vestimentaires spécifiques arborés comme une forme de résistance contre la culture dominante, avec pour *soundtrack* les groupes et vinyls des clubs anglais à partir des années 60 (rock, punk, Northern Soul, techno). Mais cette guerre sémiotique livrée « contre » (« semiotic guerrilla warfare », Eco cité par Hebdige 101) est plus complexe que simplement construite en opposition. Le vêtement tel qu'il est présenté dans la photographie de mode engagée devient signe de la volonté d'appartenir à un groupe, une tribu. Cette nouvelle forme de « sociabilité » certes en rupture avec la culture de masse, est plus « fluide » (Maffesoli 98, Bennett 614), en interaction avec le milieu dans lequel elle se développe.

Ces images continuent d'inspirer les créateurs de mode d'aujourd'hui, comme Gareth Pugh et sa version d'un Londres dystopique, décadent, bétonné et sordide, un enfer urbain dans lequel naît la révolte d'une « société marginale » mue par le rejet du conservatisme et incarné par des femmes guerrières armées d'éventails pour sa collection printemps-été 2019 ; ou Vivienne Westwood dont les défilés militants et minimalistes (ex. printemps 2016, couronnes de papier et campagne anti-fracking/fracturation hydraulique) ont été récemment photographiés par Neil Mason avec un regard particulier sur l'architecture des espaces souvent hors norme choisis par les créateurs. Mais la marge, souvent recherchée pour « faire sensation / faire exception », devient vite « à la mode ».

## **2. Quand le hors norme revient dans la norme**

Le « régime de singularité » qui fait souvent de l'œuvre d'art sa reconnaissance en terme de valeur artistique et qui instaure un auto-« pouvoir de consécration » en la positionnant comme œuvre au caractère exceptionnel repose sur une « exigence de création » (Heinich) qui défie la règle. Cecil Beaton a mieux dit que quiconque que l'excentricité britannique reste la marque de fabrique de cette nation, un élan auquel ne jamais renoncer. Son conseil aux jeunes photographes était de « briser chacune des règles photographiques » et d'être en contradiction permanente avec celles-ci (Beaton 252), le métier du photographe de mode étant d'élever son modèle au rang de « déesse », et de mettre en scène une « apothéose » (Beaton 100-101). De la photographie de studio à la photo de mode en mouvement, en extérieur, de clichés scriptés à l'immédiateté de la rue, les règles de la photographie de mode sont impermanentes et témoignent de sa vitalité. Ce qui est exceptionnel, c'est ce qui est hors norme, fruit d'une singularité suprême, souvent dite propre à l'insularité britannique, une forme d'excentricité cultivée.

Le CFP de l'atelier interroge le contexte actuel du « Brexit » qui rend « plus saillante encore » la question de l'exception culturelle britannique, et cette « revendication de singularité et de différence » dans laquelle on peut voir soit « une volonté isolationniste », soit « une nouvelle marque d'excentricité, un pas de côté ». C'est tout le paradoxe de l'exception que l'idée de se donner comme modèle, c'est prendre le risque d'être imité et de perdre en exceptionnalité<sup>2</sup>. Qu'il s'agisse d'artistes contemporains faisant du vêtement un costume engagé, ou de jeunes créateurs de mode, la remise en question du Brexit et son impact sur l'identité artistique et culturelle britannique sont omniprésents.

Lors de la Biennale de photo de Brighton 2018, *A New Europe*, les travaux de 18 artistes ont été présentés. Leurs œuvres tentent d'évaluer les conséquences du Brexit sur les identités européennes 2 ans après le premier référendum en faisant, pour certaines, une utilisation du costume remarquée. Heather Agyepong, performeuse basée à Londres, fait usage du costume et se transforme en ironique allégorie guerrière de la Grande Bretagne (*Britannia*), cachant derrière son bouclier le souhait de ressortir malgré tout fortifiée de l'abandon de l'Europe, mais surtout l'incertitude de ce que seront les valeurs britanniques hors Europe. Le paysage maritime de Brighton et ses galets servent de décor à sa série « *Habitus : Potential Realities* » – Brighton où 73% de la jeune population a voté à 73% en faveur du « *remain* » (Manatakis).

---

<sup>2</sup> Alors que le « terreau » est peut-être commun, aussi bien en Angleterre qu'aux Etats-Unis, liés par cette relation « spéciale » (« *Side by side Britannia* » 1918).

Tous les professionnels de la mode s'accordent à déplorer une sortie de l'Union Européenne. L'une des collections de Philip Ellis (Stansfield), formé à Central Saint Martin, s'abreuve de multiculturalisme, et d'influences de subcultures photographiées par Derek Ridgers ou Gavin Watson (Skins), ou encore de photographie documentaire du nord de l'Angleterre (sa région d'origine) de John Bulmer. Ses créations de mode, qu'il considère comme politiques de manière inhérente, comportent des brassards, badges ou T-shirts à messages que portent ses modèles, sur fond rouge sanglant pour cette campagne photographiée en 2016. « Don't bite the hand that feeds you » ou « Tories put the 'n' in cuts » est le message inscrit au marqueur rouge sur le torse nu d'un modèle. Un autre message indique sur un brassard avec un drapeau européen : « Birds of a feather flock together ». Philips incorpore des proverbes traditionnels dans la portée graphique du design de mode.

Chez ces artistes comme chez les photographes de mode, ce qui fait la différence, c'est l'excentricité assumée des œuvres comme forme d'insoumission, la frivolité comme parti pris d'un engagement esthétique hors norme pour aller de l'avant dans un monde en crise, le *Camp* étant l'une des postures contemporaines choisies au Royaume Uni et outre Atlantique.

### **3. Le *Camp* campé sur le devant de la scène comme forme d'insoumission : frivolité et excentricité, principes esthétiques militants**

La prochaine exposition de printemps du MET Costume Institute (mai 2019) *Camp : Notes on Fashion* est inspirée d'un essai de Susan Sontag écrit en 1964, *Notes on Camp*, dans lequel Sontag revient sur l'influence du *Camp* dans la culture, la société et les codes esthétiques. L'exposition présente environ 175 pièces en commençant par ordre chronologique par un retour sur l'origine du mot « se camper » (« to posture boldly ») à la cour des rois Louis XIV et XV, en passant par la culture *Queer* au 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles, jusqu'à l'expression contemporaine du *Camp* dans la photographie de mode pour inclure l'ironie, l'humour, la parodie, le pastiche, l'artifice, la théâtralité et l'exagération (Parr photographiant Westwood). Tout dans le *Camp* devient rôle<sup>3</sup>, « 'entre guillemets : ce n'est pas une lampe mais une « lampe », pas une femme mais une « femme »' [...] On pousse ici à l'extrême la métaphore de la vie comme théâtre » (Sontag). Dès lors que l'on parle de décor, de rôle, on peut se demander quand l'habit devient-il costume, un objet vestimentaire issu d'une performance créatrice, souvent porteuse de traces d'existences précédentes, spectrales (tissus recyclés, résonances esthétiques, références historiques) ? Le vêtement de haute couture, qu'il apparaisse lors d'un « défilé, sur un tapis rouge ou dans un musée » est bien souvent « spectaculaire », souligne Mathé dans son article visant à analyser en termes sémiotiques la « pluralité interprétative » d'un vêtement dans son rapport au corps qui le porte. Son étude de terrain souligne « la limite précisément de ce qui semble définir un vêtement : la portabilité, le confort, l'aisance », « un vêtement à la limite de la vêtue », entre plasticité de l'habit créé et « mise en chair » du vêtement.

La photographie de mode contemporaine s'empare de ce postulat, parfois même pour réaffirmer des constats politiques et sociaux (Meyer) en profitant de l'opportunité du « pas de côté » qui la caractérise souvent, en accordant à la matérialité du vêtement une place prépondérante. En effet, « 'la victoire du style' sur le 'contenu' » (Halperin citant Sontag) est la force même du *Camp*<sup>4</sup>, pour « camper » sur ses idées, ses positions intellectuelles, en détrônant le sérieux, ce qui en fait l'un des traits de l'exceptionnalisme britannique.

Grâce à ces artistes extrêmes garants de liberté et s'érigeant contre les édits de la société, le seuil de tolérance est toujours repoussé, comme s'il était aussi de notre responsabilité de

---

<sup>3</sup> Dès lors que l'on parle de décor, de rôle, on peut se demander quand l'habit devient-il costume, un objet vestimentaire issu d'une performance créatrice, souvent porteuse de traces d'existences précédentes, spectrales (tissus recyclés, résonances esthétiques, références historiques).

<sup>4</sup> Le Kitsch se référant lui à l'objet lui-même avec finalement assez de sérieux, sans distance, ni *role play*



défendre les potentialités offertes au regard du spectateur. Le Camp c'est la réponse à la morosité ambiante, faisant fi du minimalisme, et du « normcore » qui a dominé certaines des collections. C'est la résurgence d'une outrance engagée.

Les froufrous de la créatrice Molly Godard basée à Londres sont comme les multiples couches du Camp qu'il faut soulever pour en lire toutes les interprétations possibles, et ceci ne fait pas exception dans la mode. Cette idée d'un millefeuille plus complexe à lire qu'il n'y paraît représente assez bien le Camp, et on la retrouve chez des créateurs de tous horizons culturels, comme lors du dernier défilé couture de Viktor & Rolf (Pays-Bas) avec des crinolines en tulle néo-Punk reprenant la culture du même internet (robes à message), ou chez Olivier Rousteing pour Balmain en France (robe portée par Katy Perry pour les Grammys 2019). Au Japon, Rei Kawabuko explore dans la mode conceptuelle de Comme des Garçons automne-hiver 2018-19 des motifs floraux à l'excès avec des taies d'oreillers *upcyclées*, des tissus millefeuilles, des créations en plastic léopard violet, des corps ensevelis, des visages camouflés : « Le Camp n'est pas qu'une sur-exagération terrifiante ou l'incarnation du mauvais goût. Au contraire, le camp représente une valeur dont nous avons besoin. Par exemple, beaucoup de styles comme le punk ont perdu leur esprit rebelle d'origine. Je crois que le camp exprime quelque chose de plus profond et qu'il peut donner naissance au progress » (Kawakubo citée dans Leclerc-Mougne ou Ahmed octobre 2018). Le Camp joue sur les normes sartoriales et les transgressions, et interagit avec l'espace social qui est celui du défilé ou de la rue.

Le Camp déstabilise et subvertit le pouvoir absolutiste des magazines de mode ou d'une manière à penser mainstream, donnant le pouvoir au spectateur de se dire que les codes du bon goût peuvent être bousculés, convertibles (homme/femme), et que cette joyeuse naïveté n'est souvent qu'apparente puisqu'elle est un parti pris contre la solennité ambiante. Dans un contexte politique délétère, le Camp incarne à lui seul le nouveau degré de rébellion remettant en cause ce qu'est ou non le bon goût, ce qu'il est bien de faire ou pas, pour défier et questionner la norme.

Prenons deux exemples de démarches d'artistes photographes de mode qui tentent l'infraction artistique en détournant les codes de la photographie de mode, ou les échos et références à d'autres œuvres. On sait la relation dialogique de la photo de mode à d'autres media / intermédialité (peinture, musique, cinéma, théâtre, littérature) et son intericonicité (références à d'autres artistes, images religieuses...), deux traits caractéristiques qui font des images de mode britannique des exceptions foisonnant d'échos, qui disent l'histoire de la nation.

Le spectateur devient « sémionaute », nomade au milieu d'une prolifération de signes qui entrent en « relation mutuelle de dialogue, parodie ou controverse » (Barthes) et qui forgent son identité « liquide » (sur fond de modernité versatile : « liquid modernity » de Bauman) : le lecteur / spectateur centralise cette multiplicité de références.

Miles Aldrige construit un monde fictionnel acidulé, superficiel au premier abord, mais questionnant dans le fond l'idée du beau avec des couleurs saturées, un art cinématique, un monde réel recréé, décadent. S'il n'est pas Camp au sens de Pierre & Gilles (qu'il a photographié), ses images font une utilisation exagérément condensée de la couleur et de la lumière dans des clichés qui visent à prendre le spectateur en embuscade (« ambush », Aldrige). Leur aspect stylisé, érotique et élégant à la fois, tient les mannequins à distance, comme des poupées absentes.

La note Camp est omniprésente chez Tim Walker, ses décors élaborés plongent le spectateur dans un monde fantastique en technicolor inspiré de contes populaires, ou de références artistiques abouties, comme dans son dernier beau livre inspiré de l'œuvre de Hieronymus Bosch, *The Garden of Earthly Delights*. Walker a clairement exprimé son souhait d'utiliser Bosch pour « réveiller tout le monde » (« wake everyone up », Walker) surtout l'industrie de la mode.

Les costumes par Shona Heath font passer le vêtement de mode au second plan pour cette campagne éditoriale, relégué clairement au rang de costume, la nudité de certaines parties du corps soulignant la vêtue.

La référence directe dans la vitalité et l'urgence, le décor est réellement tangible, avec de la texture, des motifs revenants. Les modèles sont le portail (« the portal », « the doorway ») vers l'authenticité / l'exceptionnalité d'un instant, avec la recherche de visages particuliers, venant d'une toile. Les vêtements sont contemporains, les visages anciens.

Tim Walker a choisi les éléments « blockbuster » de Bosch, côté Paradis du triptyque, les bulles de verre, comme la bulle de Glinda, Sorcière du Nord dans *The Wizard of Oz*, les animaux géants, les chardons magiques, les oiseaux nourrissant les personnages nus de cerises, des fraises juteuses gigantesques, des rencontres émotionnelles avec la couleur, le rose joyeux en particulier. La vie comme une fête, une liberté entière, célébrée, avec en représentation toutes les formes de sexualité.

## Conclusion

L'exception ne semble rester exception que pour un temps, inclassable jusqu'à ce que sa temporalité la fasse rentrer dans la norme. On pourrait imaginer l'exception britannique pour elle-même, non mesurée « à l'aune de » – ce que prône le Brexit, en quelque sorte, par un biais délétère. Il semble alors que l'exception doive être comparative pour pouvoir garder son rôle politique et engagé, pour agir de l'intérieur, pour que la dialectique *insider / outsider* qui lui est attachée continue de questionner la notion d'inclusion / exclusion.

Le constat posé en introduction (celui d'une photographie de mode britannique tissée d'excentricités plurielles) soulève plusieurs paradoxes quant au statut de l'image de mode. Elle est censée rallier / inclure le plus grand nombre autour d'un vêtement marchandisé (*fast fashion*) / ou donner un sentiment d'exclusivité au plus petit nombre lorsque sont photographiées des créations frôlant la limite du portable (collections de haute couture), dans un décor sophistiqué et scénarisé. Elle éveille le désir d'exception de celui qui regarde, un imaginaire, une envie d'inclusion – être partie de ce qui semble inatteignable dans une fiction d'un soi (im)possiblement vêtu de l'habit regardé.

## Bibliographie

- Assayag, Jackie, 'La culture comme fait social global? Anthropologie et (post)modernité,' *L'Homme* 38.148 (1998): 201–223.  
DOI : [10.3406/hom.1998.370584](https://doi.org/10.3406/hom.1998.370584)
- Barnard, Malcolm. "Fashion Statements. Communication and Culture." In Scapp, R. and Seitz, B., editors. *Fashion Statements: On Style, Appearance and Reality*. Palgrave, 2011, pp. 23-34.
- Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida (Liquid Modernity)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Beaton, Cecil, *Photobiography*, New York: Doubleday, 1951.
- Bennett, Andy, "Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste", *Sociology*, vol. 33, no. 3, August 1999, 599- 617.
- Halperin, David M., *L'art d'être gai*, Paris : EPEL, 2015.
- Hebdige, Dick, *Subculture : The Meaning of Style*, Methuen, 1979.
- Heinich, Nathalie, *L'art en régime de singularité. Quelques caractéristiques sociologiques de l'art contemporain*, OpenEdition Books, 2016.

Maffesoli, Michel, *The Time of Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. New York, 1996.

Mathé, Anthony, « Le vêtement au prisme du corps, vers une sémiotique du corps habillé », *Actes Sémiotiques* [En ligne], 117, 2014, consulté le 04/06/2019, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/4965>.

Meyer, Moe, « Introduction : Reclaiming the Discourse of Camp », dans ed. M. Meyer, *The Politics and Poetics of Camp*, Londres : Routledge, 1994, 1-22.

Monneyron, Frédéric, *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, PU de France, 2008.<sup>5</sup>

Sontag, Susan, *Notes on Camp*, 1964 <https://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>.

---

<sup>5</sup> En quoi un vêtement peut-il modifier un comportement ou déterminer une identité ? Quelle est la fonction sociale de la mode ? Dans quelle mesure les images de la mode révèlent-elles l'état d'une société ? C'est ce que cet ouvrage s'efforce d'élucider, notamment en engageant une réflexion de fond sur la nature et le statut de l'élégance à l'époque contemporaine.