



UNIVERSITÉ PARIS I – PANTHÉON – SORBONNE

École des Arts de la Sorbonne

École Doctorale 279 Arts plastiques et Science de l'Arts (APESA)

EN COTUTELLE avec

INSTITUTO de ESTUDIOS SUPERIORES DE MODA

Doctorado en Ciencias y Artes de la Moda, Mexico.

THÈSE

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université PARIS I, Panthéon - Sorbonne
en Arts et Sciences de l'art.

Manolita MUNOZ R. ROMAN

**La Mode et les Arts – Un enseignement de la mode responsable lié aux
pratiques artistiques**

Sous la direction de :

Madame **Sandrine MORSILLO**

Professeure des Universités en Arts plastiques et Sciences de l'art
et de Francisco MARQUEZ OSUNA

Professeur des Universités en Philosophie et Esthétique

Soutenue le 11 juin 2025

Membres du jury :

- ESCORNE Marie, Maitre de conférences en Arts plastiques Habilitée à diriger les recherches, Université Bordeaux-Montaigne.
- MARQUEZ OSUNA Francisco, Professeur des Universités en philosophie et esthétique, de l'Instituto de Estudios Superiores de Moda (IESMODA) à Mexico.
- MORSILLO Sandrine, Professeure des Universités, en Arts Plastiques et Sciences de l'art, École des Arts de la Sorbonne (EAS) et ACTE (US7539).
- PAEZ MICHEL María José, Professeure en Histoire de l'art et esthétique à l'Université Anahuac Sur, Mexico.
- TOMA Yann, professeur en Arts Plastiques à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.
- ZAJTMANN David, professeur en Sciences de la gestion et coordinateur de projets académiques et de recherche à l'Institut Français de la Mode (IFM) Paris.



UNIVERSITÉ PARIS I – PANTHÉON – SORBONNE

École des Arts de la Sorbonne

École Doctorale 279 Arts plastiques et Science de l'Arts (APESA)

EN COTUTELLE avec

INSTITUTO de ESTUDIOS SUPERIORES DE MODA

Doctorado en Ciencias y Artes de la Moda, Mexico.

THÈSE

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université PARIS I, Panthéon - Sorbonne
en Arts et Sciences de l'art.

Manolita MUNOZ R. ROMAN

**La Mode et les Arts – Un enseignement de la mode responsable lié aux
pratiques artistiques**

Sous la direction de :

Madame **Sandrine MORSILLO**

Professeure des Universités en Arts plastiques et Sciences de l'art
et de Francisco MARQUEZ OSUNA

Professeur des Universités en Philosophie et Esthétique

Soutenue le 11 juin 2025

Membres du jury :

- ESCORNE Marie, Maître de conférences en Arts plastiques Habilitée à diriger les recherches, Université Bordeaux-Montaigne.
- MARQUEZ OSUNA Francisco, Professeur des Universités en philosophie et esthétique, de l'Instituto de Estudios Superiores de Moda (IESMODA) à Mexico.
- MORSILLO Sandrine, Professeure des Universités, en Arts Plastiques et Sciences de l'art, École des Arts de la Sorbonne (EAS) et ACTE (US7539).
- PAEZ MICHEL María José, Professeure en Histoire de l'art et esthétique à l'Université Anahuac Sur, Mexico.
- TOMA Yann, professeur en Arts Plastiques à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.
- ZAJTMANN David, professeur en Sciences de la gestion et coordinateur de projets académiques et de recherche à l'Institut Français de la Mode (IFM) Paris.

Cette thèse a été réalisée dans le cadre de la formation doctorale pluridisciplinaire « Théories et parcours de la Mode » commune à l’Institut Français de la Mode et à l’Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde reconnaissance à Monsieur Philippe Castro, directeur du cabinet de la Présidence de l'Institut du Monde Arabe, que l'on surnomme avec justesse l'Ange de la mode. Son mentorat constant, depuis l'inauguration de notre centre culturel à Mexico jusqu'à aujourd'hui quand'il m'appuie encore pour la présentation de cette recherche, à l'IMA, a marqué ce parcours de manière déterminante.

Ma gratitude va également à ma directrice de thèse, Madame Sandrine Morsillo, pour la clarté de ses exigences, la finesse de son regard et la générosité de son accompagnement, malgré ses responsabilités à la direction de l'École doctorale Arts plastiques de la Sorbonne. Son soutien rigoureux et humain m'a profondément guidée.

Je remercie chaleureusement le Professeur Francisco Márquez, mon co-directeur de thèse, professeur à l'IESMODA, pour la richesse de nos échanges hebdomadaires, sa passion partagée pour la philosophie et l'esthétique, et la grande liberté qu'il m'a laissée, au long du processus.

Je suis très reconnaissante aux deux professeures, Marie Escorne et Maria Jose Paez, qui ont accepté d'être pré-rapporteuse de cette thèse. Leur relecture rigoureuse, leur présence à Paris et le temps qu'elles m'ont consacré sont des marques de grande générosité intellectuelle.

Mes remerciements vont également à Monsieur Yann Toma président du jury de soutenance, pour avoir accepté de m'accompagner.

Un spécial remerciement pour David Zajtmann, professeur et coordinateur des projets académiques et de recherche à l'Institut Français du la Mode, pour son soutien discret et appui constant -malgré la pandémie et la distance- à tous les étudiants chercheurs de l'IFM.

Je remercie de tout cœur Maurizio Galante et Tal Lancman, dont l'implication dans cette recherche, à travers l'atelier de création mené avec mes étudiants, a permis une expérimentation unique, poursuivie pendant dix-huit semaines jusqu'à la présentation de la collection à Paris.

Je remercie également Patrick Stephan pour son appui au cours de ses ateliers, à Mexico.

À mes étudiants, je veux exprimer une admiration sincère pour leur engagement sans relâche, leur enthousiasme malgré les défis, et pour tout ce qu'ils m'ont enseigné, par leur dévouement.

Je remercie également toute l'équipe de l'Institut : notre directeur administratif, mes deux filles, mes collègues si solidaires, les professeurs impliqués. À mon époux, fondateur de l'Institut et soutien discret mais essentiel, je rends ici un hommage tout particulier pour son engagement silencieux mais puissant au service de cette aventure collective.

À toutes celles et ceux qui, de près ou de loin, m'ont accompagné sur ce chemin, je dis simplement : merci.

*« Le format complet, les appels de notes, la mise en page et la bibliographie sont présentés
selon les normes APA 7 »*

RÉSUMÉ

Dans un contexte de crise écologique, sociale et créative, l'enseignement de la mode est appelé à se réinventer. Cette recherche interroge la manière dont l'intégration des démarches artistiques et de la pédagogie de projet peut enrichir la formation des futurs créateurs et créatifs de mode. Elle part du constat que l'approche de l'enseignement de la mode traditionnelle, centrée sur la technicité et la reproduction de normes esthétique, définies commerciales montre aujourd'hui ses limites : cloisonnement des savoirs, individualisme exacerbé, faible ouverture à l'expérimentation, à la collaboration et à la pensée critique.

À travers une approche qualitative, cette thèse propose une réflexion sur l'apport d'une pédagogie sensible, interdisciplinaire et participative, fondée à la fois sur l'expérimentation artistique et sur l'apprentissage par projet. Elle s'appuie sur une méthodologie d'observation participante menée dans un institut de mode auprès de dix-sept étudiants, deux enseignants, un créateur de Haute Couture et son collaborateur. L'objectif étant d'analyser comment ces méthodes influencent les processus créatifs, la dynamique collaborative et la construction d'une singularité artistique plus responsable.

La thèse développe une critique du système pédagogique en usage dans la majorité des écoles de mode, où la performance individuelle et la compétition priment encore sur la coopération et la recherche artistique. Elle démontre comment les démarches issues des arts plastiques – telles que le détournement – peuvent ouvrir des voies nouvelles dans la création de mode, en mettant l'accent sur le processus plutôt que sur le fini.

La pédagogie de projet, en mobilisant des situations réelles et des enjeux concrets, favorise le développement de compétences transversales : autonomie, pensée critique, intelligence

émotionnelle et créative collaborative. En intégrant ces approches, l'enseignement de la mode devient un espace de transformation, à la fois pédagogique, esthétique et éthique.

Cette recherche propose ainsi un changement de paradigme : penser la mode non seulement comme une discipline technique, mais comme un champ artistique et social à part entière. Elle offre des pistes concrètes pour repenser les programmes de formation et mieux préparer une nouvelle génération de professionnels capables d'imaginer une mode plus singulière, expérimentale et engagée.

Mots clés :

- Pratiques artistiques
- Processus créatif
- Pédagogie de projet
- Mode responsable
- Transmission et apprentissages
- Enseignement de la mode

RESUMEN

En un contexto marcado por crisis ecológicas, sociales y creativas, la enseñanza de la moda necesita ser cuestionada y repensada. Esta investigación analiza cómo la integración de prácticas artísticas y de la pedagogía por proyectos puede enriquecer la formación de los futuros creadores y creativos de moda. El enfoque tradicional, centrado en la tecnicidad y en la reproducción de normas estéticas y comerciales establecidas, ha llegado a sus límites: el saber se fragmenta. El individualismo se refuerza, y se reduce la apertura a la experimentación, a la colaboración y al pensamiento crítico.

A través de un enfoque cualitativo, esta tesis propone una reflexión sobre el valor de una pedagogía sensible, interdisciplinaria y participativa, basada tanto en la experimentación artística como en el aprendizaje por proyectos. Se apoya en una observación participante llevada a cabo en un instituto de moda, con la participación de diecisiete estudiantes, dos profesores, un diseñador de alta costura y su colaborador. El objetivo ha sido analizar cómo estas metodologías influyen en los procesos creativos, en las dinámicas de colaboración y en la construcción de una identidad artística singular y responsable.

La tesis desarrolla una crítica al sistema pedagógico vigente en muchas escuelas de moda, donde aún predominan la competencia y el rendimiento individual, en detrimento de la cooperación y la investigación artística. Demuestra cómo prácticas inspiradas en las artes visuales – como la escultura, la performance o el détournement y el pensamiento conceptual- abren nuevas vías creativas al poner el énfasis en el proceso más que en el resultado final.

La pedagogía por proyectos, al promover situaciones reales y desafíos concretos, favorece el desarrollo de competencias transversales: autonomía, pensamiento crítico, inteligencia

emocional y creatividad colaborativa. Al integrar estos enfoques, la enseñanza de la moda se convierte en un espacio de transformación pedagógica, estética y ética.

Esta investigación propone así un cambio de paradigma: concebir la moda no solo como una disciplina técnica, sino también como un campo artístico y social. Ofrece propuestas concretas para pensar de nuevo los programas de formación y preparar mejor a una nueva generación de profesionales capaces de imaginar una moda singular, experimental y comprometida.

Palabras claves:

- Prácticas artísticas
- Proceso creativo
- Pedagogía por proyectos
- Moda responsable
- Transmisión y aprendizaje
- Enseñanza de la moda

ABSTRACT

In a context of ecological, social, and creative crises, fashion education must be reimagined. This research investigates how the integration of artistic practices and project-based learning can enrich the teaching of future fashion designers and creatives. It starts from the observation that the traditional approach -centered on technical mastery and the reproduction of aesthetic norms established- had reached its limits: compartmentalized knowledge, heightened individualism, and limited openness to experimentation, collaboration, and critical thinking.

Through a qualitative approach, this research offers a reflection on the value of a sensitive, interdisciplinary, and participatory pedagogy grounded in both artistic experimentation and project-based learning. It draws on participant observation conducted within a fashion institute, involving seventeen students, two professors, a Haute Couture designer, and his collaborator. The objective was to analyze how these methods influence creative processes, collaborative dynamics, and the development of a more responsible and singular artistic identity.

The thesis offers a critique of the pedagogical model still dominant in most fashion schools, where individual performance and competition often prevail over cooperation and artistic research. It demonstrates how approaches drawn from the visual arts – such as conceptual sculpture, performance, or détournement – can open new creative pathways by emphasizing process over finished product.

Project – based learning, rooted in real-life situations and concrete challenges, promotes the development of transversal skills: autonomy, critical thinking, emotional intelligence, and collaborative creativity. By integrating these methods, fashion education becomes a space of pedagogical, aesthetic, and ethical transformation.

This research thus proposes a paradigm shift: to consider fashion not only as a technical discipline but as an artistic and social field in its own right. It provides concrete insights to rethink teaching and learning programs and better prepare a new generation of professionals capable of imagining a more experimental, distinctive, and socially engaged fashion.

Keywords:

- Artistic practices
- Creative process
- Project-based learning
- Sustainable fashion
- Teaching and learning
- Fashion education

Remerciements.....	2
Résumé français.....	4
Resumen en español.....	6
Abstract anglais.....	8
Introduction.....	12
Chapitre I : Une approche artistique de la création de mode.....	34
1.1 Une symbiose d'apprentissage entre la mode et les arts.....	34
1.1.1 L'approche et les processus artistiques.....	34
1.1.2 Les différences, les similitudes et les relations entre les processus artistiques dans les arts et la mode	42
1.1.3 La Haute Couture en tant qu'activité artistique	52
1.2 Les défis de la création de mode, avec approches et processus artistiques	57
1.2.1 Enrichir le processus créatif de la mode en le rapprochant des processus artistiques	57
1.2.2 Les défis émanant des arts pour la création de la mode.....	61
1.3 La pratique créative du détournement dans la mode et les arts	70
1.3.1 Les projets de détournement et de création de mode.....	81
1.3.2 Le détournement et le vêtement : utilisations du détournement dans la création de mode.....	85
Chapitre II : La pédagogie de projet et l'expérimentation	95
2.1 La méthode de la pédagogie de projet (Partie 1)	95
2.1.1 L'histoire du <i>Black Mountain College</i>	101
2.1.2 La pédagogie de projet et l'approche par projet	105
2.1.3 Les avantages de la pédagogie de projet.....	111
2.1.4 Enseigner dans le cadre d'une pédagogie de projet.....	116
2.1.5 La réussite éducative dans la pédagogie de projet	118
2.2 Expérimentation : mise en place du projet de création d'une collection de Haute Couture (Partie 2).....	124
2.2.1 Les enjeux de la pédagogie de projet et son application dans l'enseignement supérieur de la mode	126
2.2.2 Résultats d'apprentissage obtenus par les étudiants dans le cadre du projet	139
2.2.3 Défis et critiques de la pédagogie de projet : les résultats de l'expérimentation	171
Chapitre III : La création d'une collection de mode responsable	182
3.1 Un regard critique sur le système actuel de la mode : un système fatigué	184
3.1.1 Enseigner la mode responsable : créer et consommer autrement	191
3.1.2 L'enseignement de la mode responsable comme catalyseur de créativité : l'éveil	

des talents.....	202
3.1.3 Mise en pratique de la mode responsable : <i>Poda Povera et mémoires mexicaines</i>	212
3.2. Vers une éducation responsable : <i>Mode Compostable et une histoire de papier</i>	219
3.2.1 Une approche artistique pour une approche responsable.....	219
3.2.2 La <i>trans-mission</i> et les <i>apprentis-sages</i> de la mode responsable	221
3.2.3 La culture de la singularité.....	225
3.2.4 Cultiver et découvrir les talents	228
3.2.5 <i>Mode compostable : bio textiles</i> à base d'algues	231
3.3 Biomimétisme et mode : vers l'enseignement de la mode régénérative.....	234
3.3.1 Le concept de mode régénérative et du biomimétisme.....	234
3.3.2 La mode régénérative en tant qu'apprentissage créatif et responsable.....	237
3.3.3 Un défi pour le processus créatif : passer de la représentation du réel au conceptuel.....	242
3.3.4 La mise en œuvre de la <i>mode régénérative avec la nature mexicaine</i>	247
3.4 La mode responsable et les expériences dans les processus créatifs.....	251
3.4.1 Les outils du processus de création d'une collection : <i>détourné, décalé et kitsch</i>	251
3.4.2 L'expression artistique comme outil de déconstruction pour une mode Responsable.....	257
Conclusion.....	268
Bibliographie.....	284
Index des notions.....	302
Index des notions anglais.....	314
Index de noms.....	322
Liste des tableaux et figures (images).....	331
Liste des abréviations.....	339
Table des matières.....	340
Annexe I.....	343
Annexe II.....	343
Annexe III.....	343
Annexe IV.....	343

INTRODUCTION

Dans un monde en perpétuel changement, marqué par l'émergence de nouveaux bouleversements et une instabilité croissante, l'industrie de la mode traverse elle aussi une période de transformations. Par conséquent, les méthodes d'enseignement de cette discipline vont devoir être repensées. Traditionnellement, l'enseignement de la mode repose sur la transmission de savoirs techniques et de savoir-faire spécifiques, qui mettent l'accent sur la maîtrise des matériaux, de la coupe, de la confection et des références culturelles de ce secteur. Toutefois, face aux défis actuels, aux crises environnementales et sociales, mais aussi au manque de vraies nouveautés, ce modèle traditionnel d'enseignement montre ses limites. Comme l'industrie de la mode cherche de nouvelles voies, il devient aussi impératif de former de futurs professionnels qui pourront répondre à ces enjeux, en intégrant cette fois un esprit plus collaboratif, des valeurs plus responsables et, surtout, un esprit créatif renouvelé.

Cette recherche interroge donc l'apport des démarches artistiques et de la pédagogie de projet dans l'enseignement de la mode. Ces approches offrent d'autres voies, qui mettent l'accent sur la recherche, sur l'expérimentation, l'exploration des processus artistiques et une méthodologie d'apprentissage s'appuyant sur la collaboration et l'engagement actif des étudiants. À travers cette recherche, nous formulons ainsi l'hypothèse que l'enseignement de la mode est enrichi par la mise en pratique des processus artistiques, liés à l'expérimentation d'une pédagogie de projet.

Cette introduction se structure en plusieurs parties. Tout d'abord, nous définirons les concepts clés attachés à cette recherche, notamment l'enseignement de la mode, les démarches artistiques et la pédagogie de projet. Ensuite, nous situerons cette recherche dans le contexte de l'enseignement de la mode, que nous analyserons. Nous poursuivrons par une analyse des enjeux et des problématiques propres au système de la mode actuel, et aborderons les limites de cette

recherche. Nous exposerons ensuite la méthodologie utilisée, puis l'objectif global de cette thèse et son importance. Enfin, nous introduirons les grandes lignes des trois chapitres qui composent la thèse et l'organisation de chacun. Puis nous conclurons cette introduction en exposant les perspectives qu'offre cette recherche.

Les définitions des mots clés

L'enseignement d'une *mode responsable* et plus créative tel qu'il est envisagé dans cette recherche repose sur un changement des approches pédagogiques traditionnelles. L'objectif n'est plus seulement d'apprendre à maîtriser des techniques de coupe, de moulage, d'assemblage, de conception et de production, mais d'intégrer aussi désormais des *démarches artistiques* et une pédagogie de projet afin de développer une approche plus expérimentale, interdisciplinaire et plus ouverte à la réflexion.

Cette autre perspective repose sur plusieurs approches, telles celle d'un enseignement de la mode où les *démarches artistiques* peuvent s'appliquer à la mode, ou encore celle d'une conception active de l'apprentissage s'appuyant sur la *pédagogie de projet*.

Ces approches, qui structureront cette autre perspective, méritent d'être définies, afin de comprendre comment elles peuvent contribuer à transformer et à enrichir l'apprentissage de la mode et à mieux préparer les jeunes talents de demain.

L'enseignement de la mode a toujours été structuré autour de la transmission technique, qui met l'accent sur l'apprentissage des savoir-faire essentiels au développement d'un vêtement (dessin de mode, patronage, couture, textiles, etc.). Ce modèle repose sur un enseignement très méthodique, parfois perçu comme rigide, où la priorité est donnée à la maîtrise des outils et des procédés de fabrication, et qui est également construit autour de la formation culturelle. En

complément des compétences techniques, les étudiants étudient en effet l'histoire de la mode et les tendances, ainsi que quelques analyses sociologiques leur permettant de placer leurs projets dans un contexte plus large.

Les piliers de cet enseignement et apprentissage traditionnels montrent leurs limites. En effet, la création y est souvent enfermée dans des normes prédéfinies ; l'apprentissage y est cloisonné et l'expérimentation limitée. Là où la mode doit répondre à des défis écologiques, sociaux et créatifs, ce modèle traditionnel semble insuffisant.

L'enjeu est donc de repenser l'enseignement des futurs créatifs en intégrant des dimensions plus artistiques, expérimentales et interdisciplinaires, afin de les aider à développer une réflexion plus profonde sur le rôle qu'ils ont à jouer, une pensée plus critique et ciblée, et des compétences adaptées aux réalités du secteur, dont l'une est tout particulièrement nécessaire, la pensée créative.

Les démarches artistiques aideront à enrichir la pratique de la mode par une approche exploratoire et sensible. Elles s'appuient sur l'expérimentation des matériaux, des formes. À partir de démarches inspirées des arts plastiques ou autres arts, il devient possible de concevoir des vêtements comme des œuvres en transformation, où le *processus créatif et artistique* est aussi important que le résultat final ; et, en encourageant l'expression d'une *singularité*, il devient possible d'intégrer des techniques issues du monde de l'art telles que la sculpture, la peinture, la performance. La mode peut ainsi dépasser son rôle fonctionnel et devenir un espace de réflexion et de narration personnelle.

L'industrie de la mode est souvent normée par des impératifs économiques fréquemment enseignés, qui limitent la prise de risque. Les démarches artistiques permettent de s'éloigner de la logique commerciale et de libérer la création en lui donnant un cadre moins contraignant, propice à la promotion d'autres idées et à une réflexion plus critique.

L'intérêt d'intégrer ces approches dans l'enseignement de la mode est donc de réveiller la sensibilité des étudiants, afin qu'ils puissent développer une identité artistique particulière, s'affranchir des limites imposées par les tendances, explorer de nouveaux sens esthétiques et conceptuels, et favoriser la singularité dans les collections de mode.

La pédagogie de projet est une approche éducative qui repose sur l'apprentissage par l'expérience et la mise en situation réelle des étudiants. Contrairement à l'enseignement traditionnel, dans lequel les savoirs sont dispensés par des professeurs, cette méthode propose aux étudiants d'être acteurs de leur propre apprentissage en les engageant dans des projets concrets. Les étudiants ne se contentent plus d'acquérir des connaissances théoriques, mais ils les appliquent aussitôt dans le cadre d'un projet structuré. Il s'agit donc d'un apprentissage par la pratique. La pédagogie de projet favorise la collaboration et l'échange avec d'autres disciplines (les arts, les sciences, l'écologie, l'ingénierie textile, etc.), ce qui enrichit la réflexion et ouvre de nouvelles perspectives créatives. Confrontés à des problématiques réelles, les étudiants développent une meilleure capacité à prendre des décisions, à expérimenter et à affiner leur démarche personnelle, ce qui favorise l'autonomie et la prise d'initiative.

Cette approche permet ainsi d'intégrer des collaborations avec des professionnels de tous secteurs (des créateurs, des artisans, des ingénieurs textiles, des chercheurs, etc.), ce qui prépare les étudiants aux réalités du secteur de la mode, par une véritable immersion dans un contexte professionnel.

En combinant la pédagogie de projet et les démarches artistiques, l'enseignement et l'apprentissage de la mode deviennent donc un processus vivant, qui interagit avec les enjeux contemporains. Les étudiants apprennent non seulement à concevoir des collections, mais aussi à

questionner leur pratique, à travailler de manière collaborative et à explorer d'autres façons de créer une mode, cela en lien avec les préoccupations sociales et environnementales.

L'intégration des démarches artistiques et de la pédagogie de projet dans une autre approche pédagogique de l'enseignement de la mode ne constitue pas seulement un enrichissement du programme, elle représente également un changement de paradigme, qui permet d'ouvrir d'autres perspectives sur la manière dont la mode peut être enseignée et pratiquée.

L'hypothèse d'un enrichissement de l'enseignement et de l'apprentissage de la mode par les démarches artistiques vise tout d'abord à encourager une mode plus expérimentale, où la culture de la singularité prime sur la reproduction de standards commerciaux. Elle vise aussi à former de jeunes créateurs et créatifs responsables, qui développent un esprit collaboratif, en mettant l'accent sur le partage des compétences, le dialogue interdisciplinaire et l'ouverture à d'autres champs créatifs.

L'objectif de cette recherche est donc de démontrer en quoi ces deux approches – les démarches artistiques et la pédagogie de projet – peuvent jouer un rôle clé dans la formation des futurs créatifs et créateurs de mode, en leur offrant les outils pour créer une mode plus libre, plus ouverte à la création et plus en phase avec les défis d'aujourd'hui.

Le contexte actuel de l'enseignement de la mode

Le problème actuel de l'enseignement de la mode, tel que celui-ci est encore normalement dispensé, comme cité plus haut, réside en son modèle académique, où la technique prime sur la recherche (ou sur les démarches artistiques et la démarche en projet), ou sur les collaborations avec d'autres, car il s'agit toujours d'un enseignement qui approuve et encourage la compétition et l'égoïsme. Bien que cette formation permette d'acquérir des bases solides, elle tend à brider l'esprit

créatif en ne laissant que peu de place à l'exploration artistique et à la réflexion sur les défis sociaux et environnementaux de la mode.

Le système actuel peine à préparer les étudiants aux réalités du monde professionnel, notamment en ce qui concerne la collaboration, la gestion de projet et la prise en compte des attentes du marché. Dans ce contexte, une approche renouvelée de l'enseignement et de l'apprentissage de la mode devient une nécessité, voire une obligation.

Afin d'éviter de laisser au second plan d'autres dimensions essentielles à la formation des jeunes créatifs et *créateurs*, telles que l'exploration de nouvelles formes d'expression ou des disciplines artistiques dans lesquelles la recherche et la culture singulière sont encouragées, il conviendra de ne plus tant privilégier l'application de techniques prédéfinies et reproductibles, de moins mettre en avant la performance et l'efficacité dans la production de vêtements, mais d'accorder plus d'espace à la démarche expérimentale et aux processus de création plus ouverts, qui sont essentiels à l'émergence d'une singularité artistique.

Dans les écoles de mode, l'apprentissage reste fragmenté en cours distincts (de dessin, de modélisme, de confection, de culture de la mode, etc.), sans réelle connexion entre eux. Cette séparation empêche une compréhension globale du processus de création d'une collection. L'apprentissage demeure souvent basé sur des exercices techniques isolés, plutôt que sur des projets collaboratifs qui permettraient aux étudiants de développer une vision plus intégrée et expérimentale de la mode.

Alors que la mode est une industrie profondément transversale, connectée à des domaines aussi variés que les arts, la sociologie, l'écologie et la technologie, la photographie, les arts visuels. *Les programmes actuels de mode encouragent peu les échanges interdisciplinaires.* Cette absence

de collaboration limite l'opportunité pour les étudiants de questionner leur pratique et d'élargir leur compréhension de la mode en la situant dans un contexte élargi.

L'un des problèmes majeurs des écoles de mode réside dans l'habitude de favoriser la compétition au détriment de la collaboration. Dès les premières années d'étude, les étudiants sont souvent placés en situation de rivalité, où des concours, des jurys, des sélections valorisent la performance individuelle plutôt que le travail collectif. Or, dans un monde professionnel de plus en plus collaboratif, où les marques et les créateurs travaillent avec des artistes, des ingénieurs textiles, des spécialistes du développement durable et des experts de la communication, il devient essentiel de préparer les étudiants à la cocréation et au partage des compétences, et de cesser de « préparer des divas qui ne savent rien faire » (Li Edelkoort, 2015)¹.

Si les compétences techniques sont essentielles, elles ne suffisent plus aujourd'hui à créer une mode qui doit s'adapter à de nouvelles exigences. Pourtant, les *softs skills* (l'intelligence émotionnelle, la capacité d'écoute, la gestion du stress, l'empathie, l'esprit critique) restent encore largement absents de l'enseignement et de l'apprentissage de la mode. En privilégiant un modèle de formation où l'ego, le manque d'humilité et la performance sont survalorisés, les écoles de mode négligent les qualités fondamentales qui permettront aux futurs créatif et créateurs d'aborder leur métier avec une posture plus collaborative, mais aussi plus solide et plus saine.

L'industrie de la mode connaît plusieurs changements sous l'effet des crises climatiques, économiques et sociales. Les marques – certaines – proposent des solutions responsables en partie, intègrent des projets durables et repensent leurs modes de production. Pourtant, la majorité des formations dans le secteur de la mode restent ancrées dans une approche conventionnelle qui ne prépare ni les professeurs ni les étudiants aux défis d'un secteur en pleine crise.

¹ Edelkoort, L. (2015). *ANTI_FASHION a manifesto for the next decade*. Consulté le 18 septembre 2018. Obtenido de edelkoorteditions Inc. : https://edelkoorteditions.com/products/anti_fashion-manifesto

Dans ce contexte, il devient nécessaire d'explorer d'autres approches pédagogiques qui permettent aux étudiants de développer une *pensée créative*, la capacité à expérimenter, un esprit collaboratif et un engagement responsable. L'intégration des démarches artistiques et de la pédagogie de projet pourrait représenter une autre manière de repenser l'enseignement de la mode.

La problématique et les limites de la recherche

L'industrie de la mode et son système traversent une période de changements. Autrefois moteur de créativité et d'avant-garde, la mode semble aujourd'hui prisonnière d'un système de production et de consommation qui freine la création et la diversité esthétique. De plus, son modèle économique et environnemental est largement remis en question, tandis que son impact social demeure souvent restreint. Ces constats mettent en évidence la nécessité de former une autre génération de créatifs et de créateurs capables de repenser la mode, non seulement en termes esthétiques et artistiques, mais aussi par l'intégration d'une approche plus collaborative et plus responsable certainement.

Cette recherche interroge donc le rôle que peuvent jouer les démarches artistiques et la pédagogie de projet dans l'enseignement de la mode afin de permettre aux étudiants de développer une création plus ouverte, qui soit à la fois singulière et responsable.

L'un de principaux défis auxquels la mode fait aujourd'hui face est *l'uniformisation des vêtements*. Alors que la mode a longtemps été un espace d'expression où les créateurs affirmaient des visions singulières, elle s'est progressivement transformée en un secteur dominé par des tendances standardisées et une logique de reproduction à grande échelle. Pourquoi cette perte de singularité ? Pourquoi cette crise créative ?

Dans un monde ultra-connecté, les tendances se diffusent instantanément sur les réseaux sociaux, ce qui accélère leur appropriation et leur saturation. Les créatifs sont souvent poussés à suivre ces influences plutôt qu'à expérimenter librement, car il n'y a pas de temps à perdre. L'omniprésence du marketing et des impératifs commerciaux incite les grandes marques à préférer les pièces qui maximisent les ventes plutôt que des propositions originales.

Ce phénomène est renforcé par la *Fast Fashion* et l'*Ultra-Fast Fashion*, qui reproduisent rapidement et à bas coût les idées des créateurs.

Quant à l'enseignement, il enserme la création plus qu'il ne la libère : les écoles de mode, qui préparent des techniciens compétents, laissent peu de place à l'expérimentation artistique. Les étudiants sont souvent évalués selon des critères esthétiques normés, qui limitent l'émergence de véritables démarches personnelles.

Cette homogénéisation de la création nuit à la création et empêche l'émergence de nouveaux langages visuels dans la mode. En intégrant les démarches artistiques et la pédagogie de projet, il devient possible de redonner de la place à l'expérimentation, d'encourager une création plus singulière et d'aider les étudiants à développer un regard critique sur le système de la mode.

L'enseignement de la mode en général est ainsi axé sur le développement d'une identité individuelle et compétitive, au détriment d'une approche plus collective et engagée. Les étudiants sont encouragés à se démarquer par leur style personnel, mais rarement à collaborer ou à concevoir la mode comme un outil de transformation sociale.

Or, *le monde de la mode a un impact social positif limité* et souffre d'un manque de dialogue avec la société. L'histoire de la mode est souvent racontée à travers le prisme du créateur et de ses influences, selon une vision élitiste et centrée sur son égo, occultant la vraie dimension collaborative du secteur (artisans, collectifs, innovations textiles, etc.). La mode a longtemps été

critiquée pour son manque d'engagement dans des causes telles que l'égalité des genres, la diversité corporelle et l'inclusivité sociale ; elle a notablement peu pris en compte les enjeux sociaux, y compris aujourd'hui, malgré les apparences.

L'industrie de la mode semble en crise ; elle est aujourd'hui l'une des plus polluantes et des plus gourmandes en ressources naturelles. Son modèle économique, basé sur la surproduction, entraîne un déséquilibre important entre la création et une mode responsable.

La surconsommation est alimentée par la *Fast Fashion*, avec des marques comme Zara, Shein ou H&M, qui produisent des milliers de nouvelles pièces chaque semaine et poussent à une consommation excessive et éphémère.

La mode est responsable de fortes émissions mondiales de CO₂, sans compter la pollution des eaux due aux teintures et aux microplastiques issus des fibres synthétiques. Son impact environnemental est alarmant.

D'autre part, l'exploitation des travailleurs du secteur représente une grave problématique sociale. Une grande partie de la production textile repose sur des conditions de travail précaires, des salaires très bas et des horaires épuisants, dans les usines de confection du monde entier, en particulier en Inde, en Chine.

Face à ces défis, cette recherche pose la question suivante : comment une meilleure compréhension des processus artistiques, associée à une pédagogie de projet, peut-elle favoriser la transmission d'une mode à la fois plus artistique et plus responsable ?

La mode responsable pourrait en partie répondre à cette crise. Cependant, elle ne peut se limiter à être une simple *tendance* ou un argument marketing. Elle doit être intégrée dès le départ, dans la formation des étudiants, par l'enseignement d'une démarche éthique, durable et consciente des enjeux environnementaux.

L'hypothèse de cette recherche repose donc sur l'idée qu'au-delà de l'apprentissage traditionnel des savoirs et des savoir-faire de la mode, la transmission de cette discipline est enrichie par la pratique des démarches artistiques et l'expérimentation de la pédagogie de projet. Cette approche permettrait non seulement de réveiller l'esprit créatif, mais aussi d'engager une transformation plus profonde du secteur de la mode.

Malgré l'intérêt d'une telle réflexion, cette recherche présente certaines limites.

Cette recherche et cette expérimentation reposent sur une observation participante parmi dix-sept étudiants, deux professeurs et un créateur invité et son collaborateur. Bien que pertinent, ce cadre expérimental restreint ne permet pas de généraliser les résultats à l'ensemble des formations de mode. De plus, l'expérimentation est menée dans un cadre institutionnel spécifique, avec des ressources et une organisation qui ne sont pas forcément transférables à d'autres contextes éducatifs. Mais aussi, l'efficacité de la pédagogie de projet dépend largement des acteurs impliqués, des professeurs et des intervenants qui l'animent. Si ces derniers ne sont pas formés à cette approche, les bénéfices peuvent être limités. La réceptivité des étudiants est également une variable importante ; certains peuvent être plus à l'aise dans une approche académique traditionnelle.

Finalement, comment évaluer des compétences créatives, collaboratives et artistiques, qui sont par nature difficiles à quantifier ? Les modèles d'évaluation actuels, souvent basés sur des critères techniques et académiques, ne sont pas toujours adaptés à ce type d'apprentissage, ce qui rend difficile l'évaluation des compétences.

Malgré ces limites, cette recherche vise à ouvrir un débat sur l'évolution de l'enseignement de la mode et à proposer des pistes pour enrichir les formations actuelles, en intégrant davantage

d'expérimentation, de collaboration et de réflexion critique, qui orientent la culture de la singularité vers celle *d'une autre distinction*.

La méthodologie

Cette recherche repose sur une approche qualitative et exploratoire. Nous avons utilisé comme méthode d'analyse l'observation participante issue des sciences sociales. En m'intégrant à un groupe de dix-sept étudiants, deux professeurs et deux invités : le créateur Maurizio Galante et son collaborateur Tal Lancman, nous avons observé et analysé les dynamiques internes, dans le cadre d'un projet de création d'une collection de Haute Couture, en vue de répondre à la problématique posée.

Ce projet expérimental a été mené dans un institut d'enseignement supérieur de mode, avec des étudiants de licence en Mode et Création, issus de différents semestres. Cette méthodologie a permis d'analyser de manière approfondie, durant dix-huit semaines, la manière dont l'intégration des démarches artistiques et de la pédagogie de projet influence l'apprentissage et la création en mode. L'objectif était d'observer comment les étudiants s'approprient les processus artistiques et comment ils développent leur processus créatif, à travers la pédagogie de projet, et quelles compétences émergent de cette approche.

Dans cette recherche, l'observation participante comme méthode d'analyse s'est déployée sur plusieurs niveaux. Nous avons tout d'abord observé les interactions entre les étudiants, les professeurs et les invités, afin de comprendre comment la pédagogie de projet modifie les modes d'apprentissage. Puis nous avons analysé les processus créatifs mis en place, afin d'identifier les transformations provoquées par l'expérimentation des démarches artistiques. Ensuite, nous avons

évalué les dynamiques collaboratives, et nous avons observé si et comment le travail en groupe favorisait la cocréation et l'émergence d'une créativité plus ouverte.

Cette approche immersive a permis de nous concentrer non seulement sur les productions finales, mais aussi sur le questionnement des étudiants, d'observer et analyser leurs blocages et leurs stratégies d'adaptation face à une méthodologie pédagogique inhabituelle.

Une attention particulière a été portée à l'observation et à l'étude des dynamiques de création au sein du groupe d'étudiants. Contrairement à une approche académique traditionnelle, où la création est individuelle, la pédagogie de projet a favorisé une approche collaborative.

L'analyse a ainsi porté sur l'appropriation des démarches artistiques, sur la façon dont les étudiants réagissent à l'introduction de pratiques artistiques issues d'autres disciplines, puis sur la mesure avec laquelle ces démarches ont influencé le développement de cette collection de Haute Couture, enfin, sur les interrogations des étudiants amenés à dépasser les contraintes techniques habituelles pour explorer d'autres formes d'expression.

L'analyse a de plus porté sur le processus d'expérimentation, d'essais et erreurs, quand les étudiants ont adopté une posture plus ouverte afin de voir la création sous un autre angle, ainsi que sur leur manière de gérer l'incertitude du processus artistique, ou encore sur les blocages qu'ils ont rencontrés et leur façon de les surmonter.

Nous avons analysé leur collaboration, le partage des idées et les solutions apportées. Quels ont été les modes d'interaction entre les étudiants ? Ont-ils développé des compétences en cocréation ou au contraire, ont-ils montré des résistances face au travail collaboratif ? Comment la présence du créateur invité et de son collaborateur a-t-elle influencé leur apprentissage et leur processus créatif ?

L'objectif était de déterminer si une pédagogie fondée sur l'expérimentation et le dialogue favorise un développement plus riche de la création, et si elle permet aux étudiants d'explorer des territoires créatifs qu'ils n'auraient pas abordés dans un cadre pédagogique plus classique.

Les processus artistiques jouent un rôle fondamental dans cette recherche. L'un des objectifs était d'observer comment des méthodes issues d'autres univers pouvaient enrichir la création de mode.

L'expérimentation a permis d'introduire différentes pratiques artistiques dans le processus de conception de la collection. Inspirée des pratiques du détournement, cette approche a amené les étudiants à repenser la manière dont différents matériaux peuvent être utilisés et détournés.

En s'éloignant des dessins et des croquis préparatoires, certains exercices ont permis aux étudiants de *concevoir sur mannequin*, en explorant des volumes et des structures inhabituelles pour eux.

L'analyse a donc porté sur la manière dont ces démarches influencent la diversité des propositions. L'expérimentation des démarches artistiques suscite-t-elle plus d'implication et de motivation ? Les étudiants développent-ils une meilleure capacité à analyser leur propre travail et celui des autres ? Leur regard critique a-t-il évolué ?

Ces observations ont permis d'identifier les avantages et les limites de l'intégration des pratiques artistiques dans l'apprentissage de la mode.

L'évaluation des résultats obtenus

Un autre axe important de cette recherche s'est versé sur l'évaluation des résultats concrets obtenus par les étudiants après cette expérimentation pédagogique. La pédagogie de projet a-t-elle permis de diversifier leur manière de concevoir la mode ? Ont-ils appris à travailler de manière

collaborative ? Ont-ils expérimenté des pratiques de cocréation (*brainstorming*, échanges critiques, *hybridation des idées*) ?

Pour analyser ces résultats, des entretiens et des questionnaires ont été réalisés auprès des étudiants (en juin, puis de septembre 2019 à février 2020), afin de recueillir leurs retours sur l'expérience. De plus, une analyse de la collection présentée à Paris a été menée quelques jours après sa présentation (en juillet 2019).

Finalement, notre méthodologie a reposé sur une immersion dans un projet réel, où l'observation des dynamiques créatives et pédagogiques a permis de mieux comprendre les effets concrets de l'intégration des démarches artistiques et de la pédagogie de projet, en particulier sur le développement de compétences collaboratives et transversales.

Les résultats obtenus seront analysés dans les chapitres suivants afin de démontrer en quoi une approche pédagogique renouvelée peut enrichir l'enseignement de la mode et ouvrir des perspectives vers une création plus libre, plus singulière et plus responsable.

Importance et objectifs de cette recherche

En cette période où l'industrie et le secteur de la mode sont confrontés à des défis complexes, la question de l'enseignement et de l'apprentissage des futurs créatifs revêt une grande importance. Cette recherche s'inscrit donc dans un contexte où l'enseignement de la mode doit évoluer afin de répondre aux exigences actuelles et futures de création, de responsabilité et de collaboration.

L'objectif central de cette thèse est de démontrer que l'intégration des démarches artistiques et de la pédagogie de projet enrichit la formation des futurs créatifs et créateurs de mode, en leur offrant

des outils créatifs, critiques et collaboratifs plus adaptés aux enjeux actuels, et contribue ainsi à une mode plus artistique et responsable.

L'importance de cette recherche se situe donc dans *la nécessité de repenser l'enseignement et l'apprentissage de la mode en tenant compte des évolutions culturelles, économiques et environnementales*. Cette recherche tente de répondre à plusieurs enjeux.

L'un d'eux provient de ce que l'enseignement traditionnel de la mode tend à uniformiser la création, en mettant l'accent sur des règles préétablies et des canons esthétiques répétés. Il en résulte une homogénéisation du style, tant dans les *collections* des étudiants que celles de l'industrie.

Un autre défi est celui d'une création de mode souvent influencée par les tendances du marché plutôt que par une véritable recherche artistique. On constate un manque d'audace et de recherche-crédation, un manque d'expérimentation dans les propositions des jeunes créatifs ainsi que dans le secteur en général.

En proposant d'introduire des démarches artistiques dans l'enseignement, cette recherche souhaite promouvoir une rupture avec cette standardisation et encourager une exploration plus libre et plus singulière dans la création de mode. Comme écrit antérieurement, l'enseignement actuel de la mode repose encore largement sur une approche individuelle et compétitive, où les étudiants travaillent seuls sur leurs collections, dans une logique de confrontation plutôt que de cocrédation.

Or, aujourd'hui, l'un des défis majeurs de la mode consiste à favoriser le travail collaboratif et l'échange interdisciplinaire avec d'autres domaines. Par la présentation de la pédagogie de projet, cette recherche vise à démontrer qu'un modèle d'apprentissage basé sur l'expérience collective permet de développer l'écoute, l'adaptation, le travail collaboratif, la gestion de projet,

mais aussi de favoriser l'intelligence collective : la collaboration amène les étudiants à mieux comprendre leur rôle de créateurs et de créatifs, dans un système plus large, où l'éthique et l'engagement sont aussi importants que l'esthétique.

Comme nous l'avons déjà signalé, l'industrie de la mode est l'une des plus polluantes au monde et l'un des secteurs où les conditions de travail sont souvent les plus précaires. L'enseignement de la mode a donc une grande responsabilité dans la formation de créatifs capables de proposer des alternatives responsables. Cette thèse s'inscrit ainsi dans une réflexion qui cherche à démontrer que l'intégration des démarches artistiques et de la pédagogie de projet favorise une mode plus responsable, qui permettra une approche plus expérimentale et durable des matériaux, une sensibilité accrue aux problématiques sociales et éthiques de la mode, et constitue un apprentissage qui encourage la culture de la singularité, de la distinction.

Les objectifs généraux et spécifiques de la thèse

Cette recherche s'articule autour de plusieurs objectifs plus précis, tel celui d'analyser les apports des démarches artistiques et leurs différences avec les approches traditionnelles en mode, en comparant les processus créatifs dans les arts et dans la mode afin d'identifier les complémentarités et les différences.

Il s'est aussi agi d'examiner comment les pratiques artistiques permettent d'enrichir la création de mode en favorisant la singularité et la sensibilité.

Cette étude cherche à évaluer les effets de la pédagogie de projet sur l'apprentissage des étudiants, en observant comment un enseignement fondé sur l'expérimentation et la mise en situation agit sur la formation des futurs créatifs et créateurs, en identifiant les avantages et les limites de cette approche, notamment en ce qui concerne la structuration de l'apprentissage et l'évaluation des

compétences, et en étudiant son impact sur l'autonomie des étudiants et leur capacité à développer un langage créatif personnel.

L'un de nos autres objectifs a consisté à expérimenter un modèle pédagogique à travers l'analyse spécifique d'un cas, celui d'une expérimentation concrète mise en place avec des étudiants, un créateur invité et des enseignants.

Ont été observées les dynamiques de processus collaboratifs et les interactions entre les participants. Nous avons évalué les résultats obtenus en ce qui concerne l'engagement des étudiants et leur perception de la mode, afin, finalement, de proposer des pistes pour une refonte de l'enseignement de la mode, telles que la complémentarité, et nous avons identifié des points d'amélioration de l'enseignement de la mode.

Nous avons exploré les façons dont ces approches pourraient être intégrées dans les écoles et institutions de mode. Il resterait à définir les compétences clés à développer pour former ces futurs créatifs et créateurs.

Cette thèse ne vise pas seulement à analyser un modèle pédagogique, mais aussi à proposer une réflexion plus large sur le rôle de l'enseignement et des enseignants dans la transformation du système de la mode.

Si les résultats de cette recherche confirment les hypothèses avancées, cela pourrait inspirer les écoles de mode à intégrer davantage de pratiques artistiques et collaboratives dans leurs programmes, et à proposer leur collaboration auprès des marques et de l'industrie, à encourager une réforme pédagogique qui mettrait l'accent sur la pensée créative, sur l'expérimentation, plutôt que sur la seule technicité. Elle se propose ainsi de contribuer au débat sur l'avenir de la mode, en mettant en lumière des alternatives aux modes de création et de transmission traditionnels.

En intégrant la dimension artistique et expérimentale dans l'enseignement, cette recherche vise donc à démontrer qu'un autre modèle d'enseignement peut non seulement former les futurs créatifs et créateurs, mais aussi participer aux évolutions de l'industrie de la mode, en l'orientant vers des pratiques artistiques plus responsables.

En définitive, l'enjeu de cette recherche dépasse la simple pédagogie : il s'agit d'une réflexion sur l'avenir des écoles de mode, sur l'enseignement et l'apprentissage de la mode, et l'avenir du secteur.

En démontrant que les démarches artistiques et la pédagogie de projet peuvent enrichir la formation des créatifs et des créateurs, cette recherche – création propose plus qu'une alternative, plutôt un complément au modèle traditionnel, en faveur d'un apprentissage plus ouvert à la création, plus collaboratif et plus engagé.

L'objectif est de sensibiliser les écoles, les enseignants et les étudiants à l'importance de repenser la mode, non pas seulement comme un secteur économique, mais comme un véritable espace d'expression artistique et sociale, où l'ouverture à la création et à la responsabilité peuvent aller de pair.

Cette thèse se compose de trois chapitres :

Ce premier chapitre (une approche artistique de la création de mode) pose les bases théoriques de la recherche en examinant ce que la mode peut apprendre des arts. Comment les processus artistiques influencent-ils la création en mode ? Quels défis cette approche soulève-t-elle ? Comment remettre en question le processus créatif de la mode ? Dans ce chapitre, nous chercherons à comprendre comment la pensée artistique peut devenir une ressource importante pour les créatifs et les créateurs de mode, en favorisant l'expérimentation, l'expression individuelle

et la remise en question des codes établis. Nous nous interrogerons également sur la pertinence d'une approche interdisciplinaire et sur la manière dont les arts peuvent aider à dépasser les obstacles créatifs inhérents au secteur de la mode.

Dans le second chapitre (la pédagogie de projet et l'expérimentation), plusieurs axes sont abordés, les fondements théoriques de la pédagogie de projet et le cas du *Black Mountain College*. Puis nous analysons l'expérimentation, objet d'étude et son application à l'enseignement de la mode ainsi que l'impact sur le développement des compétences des étudiants, notamment en matière de créativité, d'autonomie et de développement collaboratif.

Les critiques et les limites de cette approche, notamment en ce qui concerne son intégration dans les programmes d'études existants, seront analysées, ainsi que sa faisabilité à plus grande échelle. La philosophie du *Black Mountain College* peut rappeler que la mode n'est pas uniquement un produit fini, mais un acte de création ancré dans l'expérience, la collaboration et la fusion avec le quotidien. En appliquant cette approche à une école de mode responsable, des créatifs et créateurs pourraient se former pour créer au-delà du *déjà-vu* et intégrer *le vivant*, par exemple, dans leurs créations.

Le *Black Mountain College* n'était pas simplement une école, mais un laboratoire d'expérimentation artistique et pédagogique. Son approche peut servir d'inspiration pour créer une école de mode où l'expérimentation et l'interdisciplinarité remplacent l'enseignement cloisonné. Les étudiants ne sont pas de simples apprenants, mais des acteurs autonomes de leur propre formation. L'apprentissage se fait par l'expérience, l'immersion et le développement collaboratif. Un enseignement de la mode s'inspirant du *Black Mountain College* permettrait de rompre avec la séparation entre mode et autres formes d'art. Il s'agirait d'encourager la mode comme un

médium interdisciplinaire, ouvert aux arts plastiques, à la danse, à l'architecture et à la création expérimentale, mais également d'intégrer la création au quotidien, en aidant les étudiants à *apprendre par l'expérience*, le toucher, l'exploration des matières, la création de textures, et l'expérimentation, en développant une connexion plus profonde avec les textiles et leur impact.

Il s'agirait aussi d'expérimenter l'éphémère et le vivant, et d'introduire la notion de *mode régénérative*, selon laquelle les vêtements évoluent, se décomposent ou se transforment en lien avec la nature et l'humain, mais également en utilisant les sens ; non seulement la vue, mais aussi le toucher, l'odorat, l'ouïe et le goût.

Dans la partie deux du même chapitre, afin de tester ces concepts dans un cadre pédagogique concret, nous présenterons une expérimentation menée avec dix-sept étudiants, deux professeurs, un créateur et son collaborateur invités, dans le cadre d'un projet de création d'une collection de Haute Couture (citée avec plus de détails dans la partie antérieure).

Ce chapitre pose la question suivante : en quoi la pédagogie de projet aide-t-elle à enrichir l'apprentissage et la pratique créative des étudiants en mode ? Nous analyserons ici la mise en place de ce modèle d'enseignement, ses avantages et ses limites, ainsi que les retours d'expérience des participants. Nous nous intéresserons aux dynamiques collaboratives, aux défis rencontrés et aux apprentissages observés au fil du projet.

Dans le troisième chapitre (la création d'un mode responsable), si l'intégration des démarches artistiques et de la pédagogie de projet peut favoriser un apprentissage plus riche et plus créatif, nous interrogeons visuellement comment ces approches aident-elles aussi à dynamiser une évolution vers une mode plus responsable, en créant une nouvelle collection ? Ce chapitre aborde cette problématique en posant quelques questions. Comment définir une mode responsable ? Quels sont les critères et les valeurs qui doivent guider l'enseignement des jeunes

créateurs dans cette optique ? Comment la transmission en mode peut-elle se construire pour encourager l'éthique, l'engagement et le respect d'une culture de la singularité, de la distinction ? Quel rôle les émotions jouent-elles dans l'apprentissage et la construction d'un processus créatif plus humain et plus engagé ?

Comment les écoles de mode peuvent-elles évoluer pour former de nouveaux métiers et encourager une autre génération de jeunes créatifs et créateurs ?

À travers ces interrogations, ce chapitre propose une réflexion visuelle cette fois, à propos d'une autre collection, sur l'avenir de l'enseignement de la mode et les changements nécessaires pour aligner les programmes sur les enjeux actuels de l'industrie.

La question principale de la recherche

En définitive, et pour conclure cette introduction, l'enseignement de la mode, doit évoluer. *Face aux limites d'un modèle pédagogique centré sur la technicité et la reproduction de schémas établis, il devient important d'explorer de nouvelles voies pour former de jeunes professionnels plus audacieux, créatifs, collaboratifs et responsables. Cette recherche s'est donc inscrite dans cette dynamique, en nous interrogeant sur quelles incidences cette meilleure compréhension des processus artistiques, associée à une pédagogie de projet, aura favorisé la transmission d'une mode artistique et responsable.*

La suite de cette recherche permettra d'explorer dans le détail ces différentes perspectives et de déterminer si l'expérimentation menée apporte bien les bénéfices supposés d'un tel *complément pédagogique.*

CHAPITRE 1 : UNE APPROCHE ARTISTIQUE DE LA CREATION DE MODE

1.1 Une symbiose d'apprentissage entre la mode et les arts



Image 1 Illustration : Edmundo Mata, 2025.

1.1.1 L'approche et les processus artistiques

Les arts et la mode sont des activités créatives qui montrent les images du monde. Les époques historiques nous apparaissent à travers les œuvres et les vêtements. Ces deux activités ouvrent une fenêtre sur les modes de vie, les traditions, les révolutions et les innovations d'époques et de cultures spécifiques. La symbiose des apprentissages de la mode et des arts va être ensuite observée dans ce chapitre ; l'accent est mis en particulier sur ce que la mode apprend des arts. Ainsi, deux concepts fondamentaux de ces activités créatives sont les approches et les processus artistiques, ayant des spécificités et des applications dans la pratique créative de la mode.

La démarche artistique est la vision et le fil conducteur qu'un artiste ou un créateur a de ses décisions créatives, qu'il s'agisse des œuvres ou des pièces d'une collection de mode. En ce sens, l'approche artistique définit la manière dont le créateur appréhende le monde et comprend ses créations. Ce concept s'articule autour d'un axe thématique qui peut être l'exploration du corps, un mouvement social ou la présentation d'une émotion et d'une sensation. D'autre part, l'approche artistique peut s'articuler autour d'une philosophie personnelle, par exemple l'appréciation de l'imperfection à travers la pensée *wabi-sabi*. Enfin, elle s'appuie sur des valeurs culturelles et éthiques, telles que la responsabilité, l'inclusion ou le rôle de l'artisanat.

La démarche artistique est stable dans le temps ; elle conserve sa spécificité d'œuvre en œuvre ou de collection en collection. Bien que stable, elle peut évoluer à partir de nouvelles expériences ou perspectives dans la création d'œuvres : la démarche artistique marque un *style*. Elle inclut donc la recherche d'identité, de sens, et s'ancre dans la personnalité de l'artiste ou du créateur de mode.

Ainsi, l'exemple d'Alexander McQueen : dans sa démarche artistique, ce créateur explore à travers le vêtement, des thèmes tels que la fragilité de la vie, les oppositions esthétiques entre la beauté et la laideur, le naturel et l'artificiel et une certaine crudité émotionnelle. Selon ses propres mots, sa démarche artistique culmine sur le podium :

j'ai l'impression de m'exprimer dans mes défilés. Ils sont le véhicule de mes fantasmes. J'ai passé des années à imaginer l'hologramme de Kate Moss qui est apparu à la fin de mon défilé de 2006. C'était une prouesse technique... Finalement, en créant des moments d'émotion intense, j'ai plus de couverture médiatique qu'avec une simple campagne.
(Golbin, 2016, p. 215)²

² Golbin, P. (2016). *Secrets de couture: Confidences de couturiers légendaires*. New York : Rizzoli Ex Libris.



Image 2 Hologramme de Kate Moss projeté par McQueen lors de son défilé de l'automne 2006. Getty Images. <https://www.vogue.es/>

Rei Kawakubo, créatrice de la marque Comme des Garçons, construit, elle, son approche autour du concept d'*anti-mode*, en tentant de remettre en question les normes esthétiques et fonctionnelles imposées aux vêtements utilitaires.

Kawakubo et Margiela sont tous deux capables de démonter et de remonter complètement un vêtement. Même s'ils le réassemblent d'une manière complètement différente, il s'agit

toujours d'un exercice de virtuosité, d'une grande élégance. C'est là que réside à mes yeux la plus grande excentricité (Golbin, 2016, p. 215)³.

Golbin reconnaît ici la particularité de la démarche artistique comme une condition qui nous montre le vêtement à partir de l'assemblage.

Le processus créatif, quant à lui, est l'acte créatif et l'exploration des moyens concrets d'exprimer les concepts : c'est l'élaboration. En ce sens, il s'agit de l'ensemble des tâches concrètes et des étapes méthodologiques qui permettent de définir une idée ou une approche artistique. En somme, le processus créatif façonne et concrétise la démarche artistique d'un créateur. Cette étape nécessite l'étonnement, la recherche de sources d'inspiration, la construction d'une documentation, les esquisses et les fragments d'images qui génèrent l'inspiration. En ce sens, il s'agit d'une collection d'images qui met en mouvement la création artistique. Dans le cas de la mode, le processus créatif implique la recherche de sources d'inspiration, l'expérimentation technique, qu'il s'agisse du développement de textures, de pigments, d'essais textiles avec des métiers à tisser, de graphismes ou de développement de silhouettes. Enfin, il implique des ajustements, des corrections de teintures, de textures, de formes et de détails.

Aussi le processus de création est-il évolutif. Il est autonome et imprévisible. Il peut changer, prendre une forme inattendue, se transformer au gré des découvertes de l'expérimentation ou des contraintes techniques. Chaque processus créatif est ainsi unique et lié à la réalisation spécifique d'une œuvre ou d'une collection de mode. Par exemple :

l'artiste Jackson Pollock s'est engagé dans un processus artistique qui consiste à interagir physiquement avec la gravité, la peinture tombant sur la toile installée au sol, créant des

³ *Op. cit*

coulures. Sa démarche artistique rompt avec la manière traditionnelle de poser la toile sur le chevalet pour la placer au niveau du sol et de l'horizontalité. En même temps, selon ce processus artistique, il crée des œuvres qui ont donné vie à l'art expressionniste américain. Dans le cas de Pollock, cette méthode peu orthodoxe lui a permis de créer des compositions dynamiques et complexes, pleines d'énergie et de mouvement. La création d'un tableau de Pollock était une performance en soi, comme une danse entre l'artiste et la toile. L'engagement physique de l'artiste dans l'œuvre est aussi important que le choix des couleurs et le rythme des coulures. L'acte de faire couler la peinture sur la toile était un processus cathartique pour Pollock, lui permettant de canaliser ses émotions les plus profondes directement sur la surface. Chaque goutte, tourbillon et éclaboussure de peinture devenait une manifestation visuelle de sa psyché, invitant les spectateurs à explorer les profondeurs de leurs propres émotions en réponse. (Quiñanola, 2024)⁴



Image 3 Jackson Pollock au travail dans son atelier, 1950. <https://mode-vintage.com/>

⁴ Quiñanola, J. (29 de Julio de 2024). *Artistry by Altenew*. Consulté 24 de février 2024. Obtenido de altenew.com : <https://altenew.com/blogs/the-creative-corner/into-the-creative-mind-of-jackson-pollock-his-art-style-and-story?>

Ainsi, chez Pollock, nous observons la corrélation entre le processus et l'approche artistique. Dans le domaine de la Haute Couture, citons l'exemple d'Iris Van Herpen, qui combine l'utilisation de l'impression 3D et de la découpe au laser avec les méthodes de couture traditionnelles, en proposant une symbiose entre la technologie et la tradition de la couture.

Comment cette relation entre l'approche et le processus artistique a-t-elle été approfondie dans le domaine de la mode ? Martin Margiela, en tant que créateur de mode, a adopté une approche artistique forte : il a laissé une empreinte congruente et sa *signature* en déconstruisant les vêtements et en remettant en question la fonction du vêtement et sa relation au corps. Sa démarche artistique le conduit sur le terrain de l'expérimentation, tant dans la recherche de matériaux que dans la déconstruction de ses pièces et leur reconstruction. Son processus et son approche artistique sont illustrés par les mots suivants :

un nouveau nom apparaît dans les années 1980, mais c'est l'époque où l'étiquette ne comporte que quatre points de couture, sans aucun lettrage. Symbole de l'indépendance créative, son message puissant reste inaltéré à ce jour. Martin Margiela s'est distingué par une simple étiquette blanche, dépourvue de toute inscription. [...] À une époque où les créateurs jouissaient d'une célébrité croissante, Margiela a opté pour une étiquette simple qui reflétait sa démarche. La réserve de Margiela était assourdissante/résonnante. (Samson, 2018, p. 4)⁵

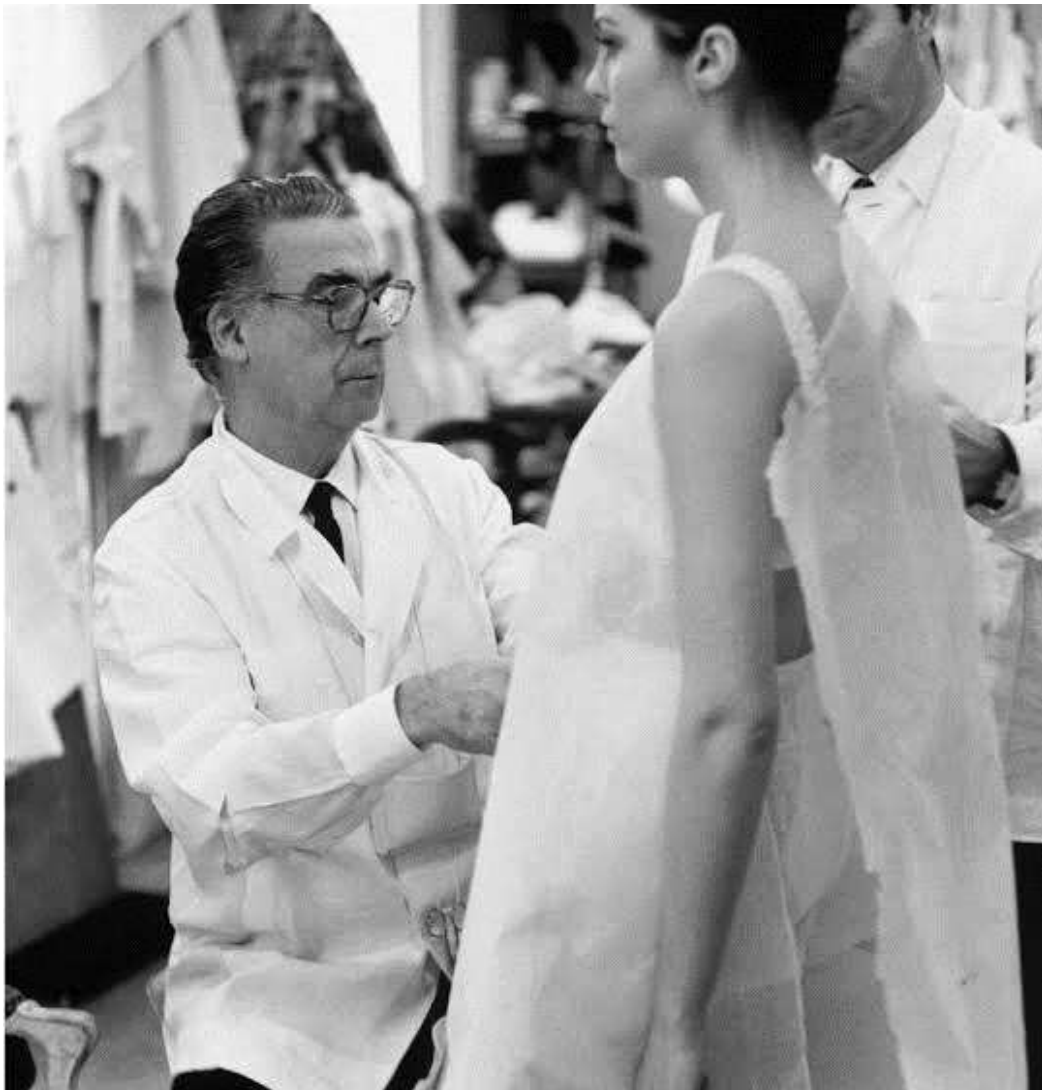
Il y a des années, Cristóbal Balenciaga sculptait directement avec le tissu sur le mannequin, créant des formes uniques et organiques, témoignant d'un talent pour le drapé dont la technique s'est aujourd'hui perdue. Les cas de Balenciaga ou de Margiela sont paradigmatiques, car ils sont

⁵ Samson, A. (2018). *Martin Margiela : The Wome's Collections 1989-2009*. New York: Rizzoli Publications.

confrontés au problème principal de la mode et à sa forte contrainte : le fonctionnel et le commercial qui entrent souvent en conflit avec l'approche purement artistique. La création de la mode est donc une recherche d'équilibre entre la création et le côté pratique.

Ainsi, une question pertinente consiste à se demander comment former les futurs créateurs, comment les étudiants peuvent-ils apprendre la démarche et le processus artistique ? Comment les enseigner et les intégrer dans un projet de création d'une collection de mode ?

Une façon de répondre à cette question est suggérée par Vivienne Westwood. Elle affirme :



*Image 4 Cristóbal Balenciaga dans son atelier à Paris. Henri Cartier-Bresson, 1968.
<https://www.arteinformatado.com/>*

la base de mon travail consiste à analyser ce que je fais et à construire une sorte de cadre intellectuel. Le seul effet possible que l'on puisse avoir sur le monde, ce sont les idées impopulaires. Elles sont la seule subversion. Ce que je fais, c'est utiliser des choses qui existent déjà dans l'histoire. Du moins, les éléments existent et l'originalité réside uniquement dans mon interprétation. On peut dire tout ce que l'on veut par le biais de la couture, mais je crois que tout réside dans la technique. On peut enseigner la créativité et c'est à partir de la technique que l'on peut être créatif. C'est la terrible erreur de ce siècle de mettre la créativité au premier plan. (McDermott, 1999, pp. 16-18)⁶

La démarche artistique nourrit le processus artistique et vice versa. Elle donne un cadre de référence conceptuel et une direction pour avancer et se développer. Le processus, quant à lui, matérialise, concrétise et parvient à traduire l'idée en une forme tangible ou visible. Vivienne Westwood conçoit la mode comme un outil de critique : sa démarche artistique dénonce les excès du consumérisme et promeut une mode responsable et radicale ; son processus l'amène à réutiliser des tissus vintages, à intégrer des imprimés à des graphiques, et des messages à des slogans politiques, tout en expérimentant des coupes *destructurées*. (MacDermott, p. 20, 1999.)⁷

Il semble que le processus artistique rencontre moins de difficultés pédagogiques, car il paraît plus facile et plus visible à gérer si des compétences pratiques sont enseignées pour transformer une idée en une création tangible. Il peut être enseigné dans le cadre d'ateliers sur les matériaux, les techniques de couture ou les développements textiles, ainsi qu'au moyen d'une expérimentation guidée, par exemple, en enseignant comment créer à partir de certains matériaux trouvés. En revanche, l'approche artistique présente des difficultés plus importantes : comment

⁶ McDermott, C. (1999). *Vivienne Westwood*. Carlton Publishing Group.

⁷ *Op. cit.*

l'enseigner et aider l'étudiant à développer une vision personnelle et critique de sa pratique, ou une vision collaborative le cas échéant ? Comment encourager la recherche personnelle et l'investigation sur des thèmes, des mouvements artistiques ou des problèmes sociaux ? Faut-il explorer des valeurs et des inspirations globales ? Ou est-il préférable de créer des projets conceptuels, sans contraintes commerciales en principe, en se concentrant sur l'exploration d'idées ? Ainsi, pour la création d'une collection de mode, une approche artistique forte est la boussole qui orientera et nourrira une vision singulière, et donnera un sens au travail des créateurs de mode, tandis que le processus, enrichi, constitue la manière concrète de traduire cette vision en choses, en *œuvres à porter*. Les deux concepts, l'approche et le processus, se complètent pour construire une véritable expression culturelle et artistique. Ils sont indissociables dans la création, même si, dans la mode, on accorde en général peu d'attention à l'approche artistique et davantage d'importance au processus.

1.1.2 Les différences, les similitudes et les relations entre les processus artistiques dans les arts et la mode

Les arts et la mode sont intimement liés dans une même recherche et exploration créatives. Produire quelque chose de singulier est le point commun entre les deux. Cette exploration est au cœur de leurs pratiques. Cependant, les artistes travaillent sans but utilitaire à proprement parler. Les arts explorent librement des idées abstraites, comme Kandinsky avec ses couleurs, où l'acte créatif devient le sujet de ses œuvres : « Selon Kandinsky, un objet ne pouvait légitimement être considéré comme de l'art que s'il était une manifestation extérieure non altérée de la psyché de

l'artiste de ses pensées et sentiments authentiques ; cette théorie venait *après*, et non avant, la véritable création artistique » (Lebowitz, 2017)⁸.



Image 5 Kandinsky devant son oeuvre "Curva dominante", 1936. <https://elhurgador.blogspot.com/>

Les créateurs de mode, quant à eux, explorent les silhouettes, les couleurs et les matières pour capter *l'air du temps*. Yohji Yamamoto présente des silhouettes asymétriques et

⁸ Lebowitz, R. (12 de juin de 2017). *How to Be an Artist, According to Wassily Kandinsky*. Consulté le 8 novembre 2024. Obtenido de Artsy: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artist-kandinsky>

monochromatiques, principalement en noir, qui définissent la mode des deux dernières décennies du XX^e siècle :

les collections de Yamamoto, véritable éloge de l'ombre, les collections de Yohji Yamamoto, enveloppent la silhouette de mystère. Dans une civilisation du corps glorieux, exalté et exposé sous toutes ses coutures, Yohji invente un nouveau code de pudeur : mode sans frontières et sans âge, il éradique le vêtement de ses moindres afféteries. Le réduit à l'essentiel. (Baudot, 2005, p. 10)⁹

L'expérimentation, la recherche de la singularité, est un élément clé dans les arts et la mode. Dans le cas de Yohji Yamamoto, la recherche menée sur le noir devient une interrogation portant sur les silhouettes qu'il propose pour le corps masculin ou féminin.

Ces deux domaines artistiques présentent des récits visuels, que ce soit à travers les arts visuels et la performance ou la mode ; ils engendrent des émotions et incitent à la réflexion. Par exemple, *The Artist is present* de Marina Abramović explore des notions philosophiques telles que la présence et suscite des émotions telles que l'intimité et la vulnérabilité. Les œuvres de Remedios Varo, quant à elles, jouent avec chaque élément visuel qui participe à un univers narratif complexe. Ces histoires visuelles se retrouvent également dans la mode ; les créateurs traduisent des histoires dans leurs collections, comme Alexander McQueen dans sa collection de 2010, intitulée *Plato's Atlantis*, qui imagine une humanité utopique habitant un monde aquatique et crée avec elle des performances théâtrales, avec des accents surréalistes. Ainsi, les artistes et les créateurs de mode utilisent la narration comme un outil pour captiver leur public.

⁹ Baudot, F. (2005). *Yohji Yamamoto*. Assouline.

La recherche expérimentale avec des matériaux inhabituels joue souvent un rôle important dans l'art contemporain. Par exemple, Christo et Jeanne Claude enveloppent des bâtiments ou des espaces de tissus pour en transformer la perception. Les créateurs de mode, tels que Suzanne Lee, intègrent quant à eux des matériaux inhabituels qui transforment l'habillement du corps par le biais de la *biocouture*.

Par ailleurs, les arts et la mode s'attaquent souvent à des questions sociales, politiques et/ou environnementales. Les arts remettent en question ce qui est établi, comme Banksy, qui signale, par l'art du détournement, des problèmes sociaux tels que les abus policiers. La mode, quant à elle, transmet des messages sociaux ou environnementaux, comme Stella McCartney lorsqu'elle milite pour une mode plus responsable, refusant l'utilisation du cuir ou de la fourrure dans ses collections. Les deux domaines agissent comme un miroir de la société d'aujourd'hui, qui exige des changements substantiels. Cependant, la principale différence réside dans l'objectif et la fonction de ces disciplines créatives. Les œuvres d'art ou les arts existent souvent par eux-mêmes, sans autre fonction que de susciter des émotions chez leur public.



Image 6 Street Art - Banksy 2017, Hugo Publishing.

Le vêtement remplit une fonction pratique : il habille le corps humain et s'adapte à la vie quotidienne tout en exprimant une esthétique. L'architecture est confrontée à des dilemmes similaires à ceux de la mode et à sa légitimité en tant que forme d'art : la fonction, l'utilité et la praticité sont des attitudes dépendantes, dans la mode comme dans l'architecture. Ainsi, si les œuvres de Luis Barragán peuvent être perçues comme des œuvres fonctionnelles, elles sont également observées comme des formes artistiques. En est-il de même pour la Haute Couture ? Une pièce de Chanel ou d'Alexander McQueen répond à cette double exigence : utilité et esthétique. Les autres formes d'art auront-elles cette double exigence ? D'après McQueen, la Haute Couture perd son sens lorsqu'elle est davantage :

liée au *business* qu'à sa raison d'être, qui est la recherche d'un sentiment esthétique, tel le sublime : On arrive à une situation absurde, et tragique, où la Haute Couture a perdu sa raison première qui était d'être sublime. Le sublime s'est transformé en publicité, s'est plié au commerce... et a perdu son intégrité. (Golbin, 2016, p. 203)¹⁰.

La densité du temps dans les arts et dans la mode est également différente. Un artiste peut mettre des années à produire une œuvre. Mais la mode est dictée par des cycles saisonniers et des contraintes économiques qui obligent les créateurs à produire de plus en plus vite. Ainsi, la *Fast Fashion* et l'*Ultra-Fast Fashion* produisent et distribuent des vêtements en quelques semaines ou quelques jours. Enfin, la différence importante dans cette temporalité réside dans les pressions du marché qui influencent le domaine de la mode peut-être plus féroce que celui des arts (bien que les arts aient également leurs propres exigences en matière de marché).

¹⁰ *Op. cit.*

En est-il de même pour le cinéma ? Un film commercial a des cycles temporels similaires à ceux de la *Fast Fashion*, alors qu'une pièce de Haute Couture génère un culte similaire aux films de Godard. Ainsi, alors que les cycles temporels distinguent la mode des arts, la frontière peut devenir floue lorsqu'on compare la première au cinéma. Une autre différence est leur portée : les arts, en particulier *les arts visuels, sont élitistes* (Gilardet, 2013)¹¹ et opèrent dans le cadre institutionnel des musées et des galeries. La mode, en revanche, est un objet de consommation pour tous, selon le type de marque. Les arts sont conçus pour durer ou pour laisser la marque d'une époque, y compris dans leurs formes éphémères telles que celles de la performance ou des installations. En revanche, la mode répond à des rythmes cycliques rapides, car elle est liée à la temporalité des tendances et/ou des saisons, même si certaines pièces deviennent intemporelles, comme *la petite robe noire* de Coco Chanel. Ainsi les mots de Yohji Yamamoto qui crée un lien entre la mode et la musique : « Parmi tout ce que nous appelons les arts, il y en a très peu qui peuvent, comme la mode ou la musique, influencer directement les gens. La mode est une communication unique, essentielle, concernant les sensations ressenties par une génération qui porte les vêtements qu'elle a désirés » (Baudot, 2005, p. 12-13)¹²

La frontière entre la mode et les arts est floue. Elsa Schiaparelli soutient que « le dessin de robe n'est pas à son avis une profession mais un art » (Saillard, Samson, & Gruson, 2014, p. 63)¹³. Parfois, la mode transcende les frontières de l'art et transforme ses vêtements en œuvres d'art. Tel est le cas des vêtements sculpturaux d'Iris Van Herpen ou de l'exposition *Savage Beauty* d'Alexander McQueen au MET. La collaboration entre artistes et créateurs de mode est très

¹¹ Brigitte Gilardet (26 novembre 2013). *L'art exposé est-il ou doit-il être élitiste ou démocratique ? Histoire musées expositions*. Consulté le 8 avril 2025 à l'adresse <https://doi.org/10.58079/rot8>

¹² Baudot, F. (2005). *Yohji Yamamoto*. Assouline.

¹³ Saillard, O., Samson, A., & Gruson, & L. (2014). *Fashion Mix : Mode d'ici ; Créateurs d'ailleurs*. Flammarion.

répandue, pour ne citer que les pièces de Schiaparelli et Dalí, ou la collaboration entre Yayoi Kusama et Louis Vuitton.



Image 7 Shocking: Les mondes surréalistes d'Elsa Schiaparelli 2022, musée des arts décoratifs, UCAD.

Par ailleurs, les défilés de mode sont devenus des performances artistiques à part entière. Prenons l'exemple de la collection *Wearable Art* de Viktor & Rolf, dans laquelle les mannequins deviennent des toiles vivantes. Enfin, la mode peut s'ouvrir aux arts, à une portée plus universelle,

tout comme les arts peuvent inspirer la mode, par leur narration, leurs pratiques expérimentales et leur force critique. Les deux sont des miroirs culturels.

Par conséquent, au sujet de cette relation *symbiotique* entre les arts et la mode, une question se pose : comment l'approche artistique peut-elle transformer la création de la mode ? Les arts apportent à la mode une liberté conceptuelle et une profondeur émotionnelle qui vont au-delà de l'aspect purement fonctionnel ou commercial de la *Fast Fashion* ; ils enrichissent et transforment le processus créatif de la mode. Ainsi, d'autres questions se posent quant au rôle critique et subversif que les arts peuvent jouer. Il convient de se demander comment l'approche artistique élargit non seulement l'horizon créatif de la mode, mais permet aussi de questionner les normes esthétiques et sociales, comment elle ouvre de nouvelles perspectives éthiques, par exemple, et, enfin, comment la mode peut se confronter à un monde homogène qui menace la créativité.

Les arts invitent la mode à penser de manière plus conceptuelle et critique, et non simplement fonctionnelle, ce qui permet une exploration plus poussée des idées et des émotions. En ce sens, l'intégration de techniques créatives dans l'enseignement de la mode (telles que le collage, la peinture intuitive ou la performance) permet de sortir du cadre conventionnel de la mode et de proposer des vêtements, des tenues et des modes de vie qui dépassent le cadre fonctionnel pour devenir des objets d'art ou, du moins, des objets conceptuels. Par exemple, dans sa collection *Afterwords* de 2000, Hussein Chalayan critique les personnes déplacées par la guerre :

pour Chalayan, né dans la partie turque de Chypre, ces événements actuels renvoient à son propre passé, à l'époque du conflit entre les populations turque et grecque de Chypre. [...]

Chalayan a lié le thème des réfugiés à l'idée de cacher et de camoufler des biens précieux ou de les emporter dans sa fuite. (Evans, 2005, pp. 285, 288)¹⁴

¹⁴ Evans, C. S. (2005). *Hussein Chalayan*. Obtenido de Platplusforms. Consulté 13 mai 2023 : <https://platplusforms.com/platform-28/exhibitions/wearables/272-afterwords-by-hussein-chalayan>

Ainsi, une condition de la propre mémoire du créateur de mode devient une réflexion sur les personnes déplacées. Son approche artistique lui permet d'adopter un œil critique à travers la fabrication de vêtements. Ces créations transcendent les tendances éphémères, sont porteuses de sens. Le maintien d'une approche artistique peut changer la mode. Il s'agit d'un média critique, capable de remettre en question les conventions sociales, les inégalités sociales ou les problèmes environnementaux. Les artistes utilisent souvent les œuvres pour susciter des réflexions. La mode pourrait alors devenir un acteur culturel plus influent. Les arts aideraient comme cela la mode à devenir un langage critique, abordant le problème de la surconsommation, par exemple.

La mode, à travers les défilés, devient une forme d'art. Il s'agit d'une expérience immersive. Aussi, Alexander McQueen utilise le défilé comme un théâtre, où chaque collection raconte une histoire dramatique, comme la collection *Voss* de 2001, où le créateur remet en question les concepts de beauté et de folie dans le monde de la mode :

c'est comme un animal dans un laboratoire d'essai, que l'on regarde et que l'on pique, un peu comme la mode en fait [...] La mode est un petit monde, [il y a] un côté sinistre à cela, beaucoup de voyeurisme. Parfois, la mode peut devenir tellement étouffante. C'est un peu comme un asile psychiatrique parfois. (Wilson, 2015, p. 243)¹⁵

¹⁵ Wilson, A. (2015). *Alexander McQueen : Blood beneath the Skin*. Londres : Simon & Schuster.



Image 9 Dress VOSS, spring/summer 2001. Savage Beauty, Alexander McQueen, 2011.



Image 8 Fashion at the Edge 2003, Caroline Evans, Yale.

Cette approche artistique transforme le défilé de mode en une expérience immersive et provoque une critique du système de la mode.

Ainsi, par des réponses pertinentes à des défis créatifs ou sociaux, l'approche artistique pousse la mode et son système à se réinventer. Elle permet d'expérimenter des matériaux alternatifs, d'adopter une vision plus responsable. La mode devient un acteur du changement, en réfléchissant à d'autres processus de production, c'est-à-dire d'autres processus de création, d'autres modes de consommation. Une approche artistique de la création de mode permet de transformer le vêtement en œuvre. En valorisant l'expérimentation, la narration, la critique du système, l'interdisciplinarité enrichit la mode et lui permet de dépasser ses limites utilitaires, pour devenir une force culturelle majeure, où chaque collection propose une réflexion.

1.1.3 La Haute Couture en tant qu'activité artistique

La Haute Couture est souvent perçue comme élitiste. S'il est vrai qu'elle a une condition d'exclusivité, elle est porteuse du caractère le plus artistique de la mode. La Haute Couture transcende le seul concept de création de vêtements pour s'inscrire dans le domaine des arts. Elle s'impose comme une activité artistique, redéfinissant la frontière entre les arts et la mode. Enfin, son approche artistique et sa créativité conceptuelle, son innovation technologique et sa narration visuelle créent une œuvre unique qui allie le *savoir-faire* du geste à la mise en scène et à la dimension performative des arts (Sadek, 2016, p. 204)¹⁶.

La Haute Couture exprime donc avant tout une vision artistique, animée d'une quête conceptuelle et singulière. Elle se distingue par sa capacité à incarner la vision unique du créateur, guidée par une démarche artistique particulière. Cette *singularité* rapproche la Haute Couture des œuvres artistiques. Selon le créateur, la Haute Couture explore des concepts philosophiques, émotionnels, fruits d'une recherche exclusive et d'un travail méticuleux menés avec une intention singulière.

¹⁶ Sadek, D. (2016). *Inside Haute Couture: Behind the Scenes at the Paris Ateliers*. Harry N. Abrams.



Image 10 Dress Widows of Culloden, Autumn/winter 2007. Savage Beauty, Alexander McQueen, 2011.

Ainsi, les robes de Cristóbal Balenciaga [...] sont présentées comme des sculptures de tissus pour magnifier une silhouette. La Haute Couture innove avec les silhouettes, tout comme les artistes expérimentent avec les formes et les matières. Comme le cas d'Iris Van Herpen, une invitée de la Haute Couture, qui présente des vêtements sculpturaux. Un créateur de mode travaille les

volumes et les textures comme un sculpteur, donnant une autre dimension aux pièces. Les mots de C. Evans, à propos de Chalayan :

Chalayan a fourni le revêtement physique et la spéculation métaphysique sur l'identité au vingt-et-unième siècle. Le brouillage des frontières entre les fonctions traditionnelles du vêtement et de la robe dans la jupe de table de Chalayan rappelle les concepteurs de meubles qui ont considéré le mobilier comme une membrane souple, peut-être intelligente, qui sert de médiateur entre le corps et l'environnement bâti. (Evans, 2005).¹⁷

En ce sens, la *jupe table* de Chalayan peut être considérée comme une œuvre d'art qui célèbre et remet en question l'idée d'identité dans le monde contemporain.

Laboratoire d'expérimentation, la Haute Couture véhicule des expériences artistiques à forte valeur esthétique. Elle valorise le savoir-faire d'excellence, au même titre que les pratiques artistiques. Chaque pièce est réalisée par des mains expertes et qualifiées, spécialisées dans des techniques telles que la broderie, l'appliqué, la dentelle ou le drapé. Ce sont des pratiques qui nécessitent des années d'apprentissage, ainsi que des disciplines artistiques. Les ateliers de broderie Lesage et le Marié, qui ont collaboré avec la maison de luxe Chanel, développent des broderies et des ornements semblables à des œuvres d'art ; ce sont des pièces de Haute Couture qui sont considérées comme des objets d'art uniques, témoins d'un héritage et d'un patrimoine ancien. « La Haute Couture transcende la mode fonctionnelle pour s'inscrire dans une logique d'exception » (Lipovetsky & Roux, 2003)¹⁸.

¹⁷ *Op. cit.*

¹⁸ Lipovetsky, G., & Roux, E. (2003). *Le luxe éternel ; de l'âge du sacré au temps des marques*. Paris : Gallimard.

Comme les arts, la Haute Couture est incontestablement un reflet de la société. Tantôt elle adopte un rôle critique, tantôt elle reflète des enjeux sociaux et politiques. Ainsi, dans la Maison Dior, Maria Grazia Chiuri a introduit dans ses collections des slogans féministes, des revendications de groupes minoritaires :

depuis sa première collection Dior en 2016, *We Should All Be Feminists* (le look d'ouverture était un simple T-shirt blanc portant le titre), Chiuri a utilisé ses vêtements pour faire des déclarations sur l'égalité des femmes, attirer l'attention sur l'art d'autres femmes et, de plus en plus, centrer les communautés d'artisans de pays très éloignés des capitales occidentales de la mode, créant ainsi une image plus inclusive de la Haute Couture (Hunt, 2023)¹⁹.

En ce sens, la Haute Couture peut être utilisée comme « un microphone social qui ouvre le panorama aux transformations que la culture occidentale n'a pas encore réalisées » (Cervantes, 2017)²⁰. Sous un registre différent, la collection 2015 *Wearable Art* de Viktor & Rolf joue également avec l'art de la performance, la scénographie, la musique et les formes picturales, qui deviennent des peintures en mouvement.

Un exemple particulier est donné par la collection *Plato's Atlantis* de McQueen, qui reprend un récit du dialogue *Timaeus* du philosophe grec et le transforme en spectacle :

McQueen, dans l'Atlantide de Platon, a imaginé ce que serait cette nouvelle espèce : des femmes intouchables, statufiées, surélevées d'un pied par des chaussures « monstrueuses » en forme de dôme et de « tatou », une reprise d'une création de l'artiste Allen Jones datant de 1968. Laura Craik, dans l'*Evening Standard*, les a comparées à des « sabots fendus »,

¹⁹ HUNT, K. (2023). *The Female Gaze : Maria Grazia Chiuri Is Changing The Narrative At Dior*. Consulté 25 octobre 2024. <https://www.elle.com/uk/fashion/a44699598/maria-grazia-chiuri-dior-female-gaze-interview/>

²⁰ Cervantes, A. (3 de Julio de 2017). *La individualización de la moda*. Entrevista con Gilles Lipovetsky. Consulté 9 septembre 2024 : <https://revistacodigo.com/la-individualizacion-la-moda-entrevista-gilles-lipovetsky/>

tandis qu'une autre rédactrice de mode les a décrites comme des « pinces de crabe ». La collection a servi à visualiser la progression darwinienne à l'envers. Nous sommes venus de l'eau et maintenant, avec l'aide de la technologie des cellules souches, nous devons détourner en arrière pour survivre », a déclaré McQueen (Wilson, 2015, p. 304)²¹.

Cette collection était accompagnée d'un défilé de mode, avec des éclairages, de la musique et des décors qui transformaient l'idée d'un défilé de mode profane en une véritable installation artistique. Il n'est donc pas surprenant que Caroline Evans affirme que les défilés de Haute Couture fonctionnent comme des spectacles artistiques, avec leurs propres récits et esthétiques complexes (Evans, 2023)²².

Les créations de Haute Couture, comme les œuvres d'art, transcendent la condition éphémère généralement attribuée à la mode ; cependant, contrairement à la *Fast Fashion* et à la mode conventionnelle, la Haute Couture transforme l'éphémère en pièces intemporelles qui peuvent être exposées dans les musées. Encore une fois, McQueen est à cet égard illustratif, avec sa *Savage Beauty* exposée au MET, où selon A. Bolton, le créateur a attiré des millions de visiteurs et souligné le caractère artistique de ses créations et, à ses côtés, celui de toute la Haute Couture (Bolton, 2011)²³. La Haute Couture exprime le lien le plus spécifique entre l'éphémère qui devient intemporel et l'idée même des arts qui se cachent derrière le vêtement.

Enfin, par son approche et son innovation conceptuelles, ses *petites mains exceptionnelles*, ses performances scéniques, la Haute Couture dépasse les frontières de la mode pour devenir un mode d'expression culturelle et un laboratoire de créations inédites qui méritent le *label* des arts.

²¹ Wilson, A. (2015). *Alexander McQueen : Blood beneath the Skin*. Londres : Simon & Schuster.

²² *Op. cit.*

²³ Bolton, A. (2011). *Alexander McQueen : Savage Beauty*. New York : Metropolitan Museum of Art.

Au travers de collaborations, d'expositions muséales et de performances, son rôle est constamment redéfini, affirmant pleinement son statut d'activité artistique. Elle enrichit ainsi le paysage créatif mondial et mérite d'être étudiée et célébrée comme une activité artistique majeure.

1.2. Les défis de la création de mode, avec approches et processus artistiques

1.2.1. Enrichir le processus créatif de la mode en le rapprochant des processus artistiques

La symbiose entre la mode et les arts étant analysée, il convient à présent de s'interroger sur la manière dont les approches artistiques peuvent enrichir et renouveler le processus créatif de la mode. Il s'agit ainsi de comprendre les processus et les défis que la perspective artistique apporte au développement créatif de la mode.

Tout d'abord, le processus créatif de la mode enrichit son impulsion créative par la recherche et l'exploration de nouvelles méthodes, de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques. Ce processus permet l'expérimentation et la découverte de techniques et de matériaux, y compris par l'apprentissage à partir des erreurs. Aussi, dans la mode, l'exemple de la collection *Sensory Seas* d'Iris Van Herpen, datant de 2020 : Van Herpen déclare sur son site web, qu'elle a utilisé comme source d'inspiration les études du neuroanatomiste espagnol Ramón y Cajal, qui, par le dessin, a créé des illustrations scientifiques de qualité artistique ; elle explique que :

sensory seas observe au microscope les nuances indélébiles entre l'anthropologie d'un organisme marin et le rôle des dendrites et des synapses qui délivrent des signaux infinis à travers notre corps. Elle attire l'attention sur la façon dont deux processus de messagerie torrentielle existent dans un état de flux ininterrompu. La collection se compose de 21 silhouettes qui illustrent un portrait de labyrinthes liquides, où les robes se déversent sur le sol en une traîne élégante et où les pigments se rassemblent dans des bassins nuageux de

bleu et de lilas, s'infiltrant les uns dans les autres comme du marbre. Des maillages colorés de géométrie cellulaire se superposent de manière translucide pour créer des aquarelles de haute mer. Shelee Carruthers peint des verts, des bleus et des ocres doux, juxtaposés aux rouges chauds des récifs coralliens. Les scintillements et les courbes des dessins anatomiques de Cajal sont révélés par la technique « Labrynthine » ; des dendrites de soie découpées au laser en 3D sont thermocollées à des feuilles florissantes de verre-organza noir transparent, puis brodées à la main sur des exosquelettes nacrés découpés au laser. Les « hypertubes » sont imprimés en 3D à partir d'une toile unique utilisant un fil de silicone blanc, qui est imprimé sur du tissu de soie noir, en se tordant le long du corps. Pour la technique « Hydrozoa », des aquarelles cellulaires de violet foncé et de turquoise ont été peintes à l'huile et superposées à des centaines de bulles PETG transparentes découpées au laser. Les halos d'organza de verre ont été imprimés numériquement, thermocollés puis cousus à la main pour former de volumineuses éclaboussures. Le limage de chaque couche est dessiné pour pendre vers le haut, fleurissant de manière aquatique à chaque mouvement. (Pitiot & Herpen, 2024)²⁴

Iris Van Herpen réalise un processus créatif qui combine la collaboration scientifique, l'inspiration artistique, l'utilisation de nouveaux matériaux, et donc une corrélation fascinante entre ces activités créatives.

D'autre part, il est important de relever l'idée de l'*erreur*. Accepter l'erreur comme source de création est un processus intéressant. Dans les arts, les erreurs peuvent être considérées comme des opportunités, à l'instar d'un groupe de jazz qui, grâce à l'improvisation, peut atteindre des

²⁴ Pitiot, C., & Herpen, I. V. (2024). *Iris Van Herpen : Sculpting the Senses*. Lannoo Publishers.

tonalités insoupçonnées. Cette perspective enrichit la mode. Martin Margiela, dans ce sens, utilise l'erreur comme une *signature* en exploitant des matériaux récupérés et volontairement inachevés. Marcia Pointon affirme à cet égard : « Je me demande si une partie de la fascination esthétique pour le *raggedness* (dont des créateurs comme Martin Margiela sont des exemples), pourrait être identifiée comme un matériau qui répudie un appel à l'ordre, qui se libère et s'anime lui-même » (Pointon, 2023, p. 131)²⁵. Ainsi, les erreurs de reconstruction sont commises dans le cadre d'ateliers où l'on peut travailler avec des matériaux endommagés (par exemple des tissus abîmés, recyclés, coupés...) en vue de trouver des solutions. Dans la mode et son enseignement, il est important de donner plus d'importance à la dimension exploratoire dont font preuve les arts :

Margiela rappelle également certaines caractéristiques que le système de la mode a tendance à négliger, comme par exemple sa nature pédagogique qui coïncide à la fois avec la position de l'artiste/créateur en tant que pédagogue et avec le caractère ludique de ce dispositif politique, qui est un outil d'accès et un outil capable de subvertir le schéma de la paternité hiérarchique dans les pratiques de conception. (Pecorari, 2023, p. 106)²⁶

D'autre part, la déconstruction utilisée dans les arts permet de remettre en question les normes et les façons traditionnelles de penser les objets. Appliquée à la mode, cette approche permet de réinventer les formes classiques du vêtement, selon d'autres perspectives. Ainsi Rei Kawakubo réinvente-t-elle les silhouettes en remettant en cause l'acquis lorsqu'elle développe des vêtements qui deviennent des sculptures abstraites, avec des volumes asymétriques, ou lorsqu'elle remplit les vêtements de ouate.

²⁵ Pointon, M. (2023). *Ragged and Unravelled*. En A. K. Louise Wallenberg (Anthology Editor), *Fashion Aesthetics and Ethics Past and Present* (pág. 304). Bloomsbury Visual Arts.

²⁶ Pecorari, M. (2023). *The Fashion on the Manifesto*. En A. K. Louise Wallenberg (Anthology Editor), *Fashion Aesthetics and Ethics Past and Present* (pág. 304). Bloomsbury Visual Arts.



Image 11 "Oyster" dress, Irere, spring/summer 2003. Alexander McQueen, *Savage Beauty* 2011.

Alexander McQueen : Travailler dans l'atelier [de Givenchy] a été fondamental pour ma carrière... Parce que j'étais tailleur, je ne comprenais pas totalement la douceur ou la légèreté. C'est chez Givenchy que j'ai appris la légèreté. J'étais tailleur à Savile Row. Chez Givenchy, j'ai appris à m'adoucir. Pour moi, c'était une éducation. En tant que styliste, j'aurais pu laisser tomber. Mais travailler chez Givenchy m'a permis d'apprendre mon métier. (Bolton, 2011, p.166)²⁷

²⁷ Bolton, A. (2011). *Alexander McQueen: Savage Beauty*. New York: Metropolitan Museum of Art

Cela nous amène à réfléchir au rôle du questionnement des normes dans la mode : questionner ce qui est établi, le critiquer, le briser, en matière de création, de genre, de mode responsable ou de consommation, etc. Vivienne Westwood utilise la mode pour sensibiliser aux questions environnementales. Il est donc possible aujourd'hui de proposer des projets construits autour de questions critiques, et de favoriser le développement d'une réflexion sur le rôle de la mode dans ces débats.

1.2.2 Les défis émanant des arts pour la création de la mode

L'intégration de méthodologies artistiques ou l'appropriation d'approches artistiques dans la mode et son enseignement est une source d'enrichissement pour la création, mais aussi un véritable défi et un test d'équilibre. Les défis touchent des domaines tels que l'interprétation, la technique, l'éthique et la conception de vêtements. Cela soulève des questions sur le rôle de la mode dans la société actuelle et sur sa relation avec les arts en tant que vecteur culturel. En ce sens, cinq défis fondamentaux sont à relever.

Le défi de l'interprétation artistique : entre hommage et authenticité.

Ce défi peut prendre différentes formes. Pour la mode, il s'agit précisément de la position que l'interprétation occupe : pour la conception d'une pièce de mode, comment s'inspirer des arts ? En d'autres termes, si une collection est basée sur un mouvement artistique, le créateur de mode doit-il le reproduire aussi littéralement que possible ou bien pousser son interprétation jusqu'à une condition plus abstraite ? D'après nous, le défi consiste à transformer la source d'inspiration conceptualisée, tout en restant fidèle à l'essence de l'inspiration. L'exploit est compliqué, devant

dépasser l'inspiration des arts lui-même, car toute source d'inspiration peut être réduite au littéralisme.

Le risque est donc la perte d'originalité si la source d'inspiration est reproduite littéralement. En même temps, si elle est trop éloignée, elle devient incompréhensible ou trop lointaine.



Image 13 Fall/winter 1965 Haute Couture Yves Saint Laurent. *Art Fashion*, 2022, Nancy Hall-Duncan, Rizzoli Electa.

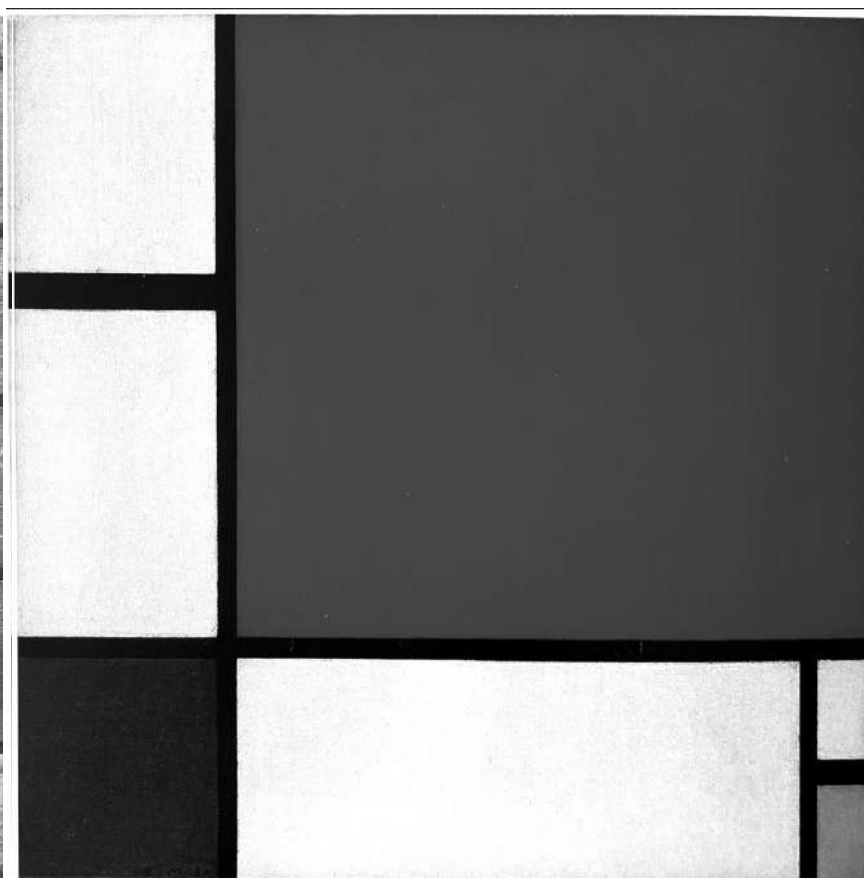


Image 12 Piet Mondrian N.11, in Red, Blue and Yellow, 1930. *Art Fashion*, 2022, Nancy Hall-Duncan, Rizzoli Electa.

Ainsi, Yves Saint Laurent, avec sa *robe Mondrian* en 1965, a repris l'œuvre de l'artiste dans un format vestimentaire ; il a certes fait accéder la peinture de Mondrian à une plus grande popularité, mais on lui a reproché d'avoir repris l'œuvre d'art sans lui donner sa propre tournure, à la différence d'Alexander McQueen, inspiré par les thèmes de la beauté et de la laideur, qu'il a explorés à travers des symboles et des textures, de façon moins évidente, et avec plus de profondeur.

Comment atteindre le degré d'abstraction d'Alexander McQueen ? Il est possible d'y parvenir en décomposant les éléments clés de la source d'inspiration en textures, formes ou émotions, plutôt qu'en reproduisant des motifs purs. Une autre solution consiste à collaborer directement avec des artistes pour explorer leur vision et intégrer cette valeur.



Image 14 Yayoi Kusama, *Vogue India*, 2023. <https://www.vogue.in/>

C'est ce qu'a fait Louis Vuitton avec Yayoi Kusama : les emblématiques pois de l'artiste se fondent dans les lignes classiques de la marque. Lorsqu'on s'inspire directement d'une source, il est difficile de trouver un équilibre entre l'hommage et l'appropriation, tout en offrant une interprétation unique et personnelle. Une interprétation trop littérale témoigne d'un manque de créativité, elle devient une simple reproduction. À l'inverse, une réinterprétation excessive peut faire perdre l'essence même de la source d'inspiration. Aussi, l'introduction d'un point de vue

personnel ou contextuel permettra peut-être de réinventer la source d'inspiration dans un langage propre à la mode. Nous en arrivons ainsi au deuxième défi à relever.



Image 16 Guo Pei fall/winter 2010.



Image 15 Large Dragon Yard Ming dynasty, 1426-1435.



Image 18 Vive la Cocotte, automne-hiver 1995-1996 Art & Mode, 1998, Valérie de Givry, Regard.



Image 17 Art & Mode, 1998, Valérie de Givry, Regard.



Image 22 Vivienne Westwood, Art & Mode, 1998, Valérie de Givry, Regard.



Image 19 Figure 19 François Boucher, Madame de Pompadour, 1755. Art & Mode, 1998, Valérie de Givry, Regard.



Image 21 John Galliano for Maison Margiela Spring/summer 2017. Art Fashion, 2022, Nancy Hall-Duncan, Rizzoli Electa.



Image 20 Benjamin Shane (Dreamer, Flow N. 1) From the Flow series, 2015. Art Fashion, 2022, Nancy Hall-Duncan, Rizzoli Electa.

Traduction technique en traduction artistique : comment transformer le sens de l'abstraction en un vêtement ?

Les idées qui viennent des arts pour inspirer les nouvelles collections de mode sont d'une grande complexité, car elles incarnent la poétique spécifique des arts : par exemple, travailler avec l'invisibilité du mouvement, piéger la lumière ou envelopper le son peut être compliqué à traduire en vêtements fonctionnels. Dans le domaine de la Haute Couture, en revanche, il est possible de jouer avec de nouvelles techniques ou matières, comme les *tissus intelligents* ou la technologie. Iris Van Herpen, ainsi que nous l'avons vu précédemment, a pu développer sa collection grâce au soutien technologique du MIT (Chalcraft, 2013)²⁸. La mode doit donc intégrer des équipes pluridisciplinaires (ingénieurs, scientifiques, artisans, philosophes, etc.) dès le début de la planification d'une collection. Les expériences menées avec des matériaux non conventionnels tels que les bio textiles peuvent contribuer au domaine de la mode. Dans notre cas, mentionnons les expériences de María José Benítez, au Muntanya Lab (Benítez, s.f.)²⁹, avec des matériaux à base d'algues pour certaines pièces de la collection.

Limites de fonctionnalité.

L'expérimentation est un défi pertinent dans l'habillement de tous les jours. Or une source d'inspiration issue des arts ou de la nature peut devenir impraticable au quotidien. Le risque est alors de limiter ces expériences à des pièces de défilés de mode ou à des pièces de musée, ce qui réduit l'impact de la mode elle-même en tant que besoin humain de protection. Tel est le cas, par

²⁸ Chalcraft, E. (22 de Enero de 2013). *Voltage by Iris van Herpen with Neri Oxman and Julia Koerner*. Consulté 4 avril 2023 : <https://www.dezeen.com/2013/01/22/voltage-3d-printed-clothes-by-iris-van-herpen-with-neri-oxman-and-julia-koerne/>

²⁹ Benítez, M. J. (s.f.). *Muntanyalab*. Consulté 15 octobre 2024 : <https://www.instagram.com/muntanyalab/>

exemple, des vêtements de Rei Kawakubo, qui ne conviennent pas à un usage quotidien, mais qui sont pertinents d'un point de vue artistique.

Bien sûr, la créatrice japonaise possède d'autres marques pour compenser cette partie de son activité. Comme solution, elle a imaginé deux lignes, l'une conceptuelle pour les défilés et les musées (Comme des Garçons) ou pour d'autres circonstances particulières, et l'autre, dérivée de son esprit artistique, avec des pièces plus pratiques et plus accessibles. C'est ainsi que la marque *Play Comme des Garçons* produit des T-shirts.

Une autre façon de procéder consiste à explorer la modularité des vêtements, en intégrant des éléments qui se détachent ou s'adaptent, de sorte qu'une pièce puisse alterner entre les arts et la fonctionnalité de la mode. Il est également possible de jouer avec les détails, en s'inspirant des arts pour intégrer des éléments esthétiques dans des pièces fonctionnelles.



Image 24 Rei Kawakubo, "Dress Becomes Body Becomes Dress" (Spring-Summer 1997). Source France Grand, *Comme De Garçons* (London: Thames & Hudson, 1998), n.p.



Image 23 Rei Kawakubo backstage, 1986.
<https://www.dnamag.co/>

Éthique de l'appropriation : entre respect et authenticité.

S'inspirer d'autres cultures ou de cultures non occidentales soulève des questions d'éthique et de respect, en particulier dans les cas d'appropriation culturelle. Si l'exploration est perçue comme irrespectueuse ou mal informée, elle peut susciter la controverse et avoir un impact négatif sur la réputation du créateur ou de la marque. Les marques Dior, Isabel Marant ou Carolina Herrera ont été critiquées pour leur utilisation de l'iconographie et des broderies mexicaines, sans reconnaître les origines ou les développements artisanaux qui ont été leurs sources d'inspiration.

Bien sûr, il est préférable de collaborer activement avec les communautés culturelles ou les artistes afin de cocréer des pièces qui respectent les valeurs et les traditions. Par exemple, Maria Grazia Chiuri, chez Dior, développe des collaborations avec des tisserands africains pour des collections inspirées des techniques locales. Il est également possible d'intégrer un contexte et des documents dans la collection, lors des défilés de mode, afin d'expliquer d'où proviennent les inspirations. Il est important de veiller à ne pas plagier l'artiste ou l'artisan, et de lui rendre hommage de manière appropriée, sans manquer de respect à ses origines culturelles. Le principal problème à cet égard est l'appropriation telle qu'elle est menée par la *Fast* et l'*Ultra Fast Fashion*, qui ne cessent de plagier ou d'utiliser des sources sans consentement, pour lancer des vêtements à grande échelle (y compris les créations des jeunes créateurs).

L'élitisme et l'incompréhension.

Lorsqu'il s'agit de pièces dont l'influence artistique est telle qu'elles sont perçues comme très élitistes ou difficiles à comprendre, la valeur conceptuelle des vêtements peut réduire l'impact commercial des collections. Certaines, comme celle de Hussein Chalayan ou celle : *Cutting Edge Couture* de Viktor & Rolf de 2010, ont été appréciées en tant qu'art de la performance, mais

critiquées pour leur manque de portabilité. Il est alors parfois nécessaire de renforcer le récit de la collection, grâce à des vidéos explicatives, des expositions et des collaborations éducatives (et de savoir développer et créer des *collections plus* avec leurs variations).

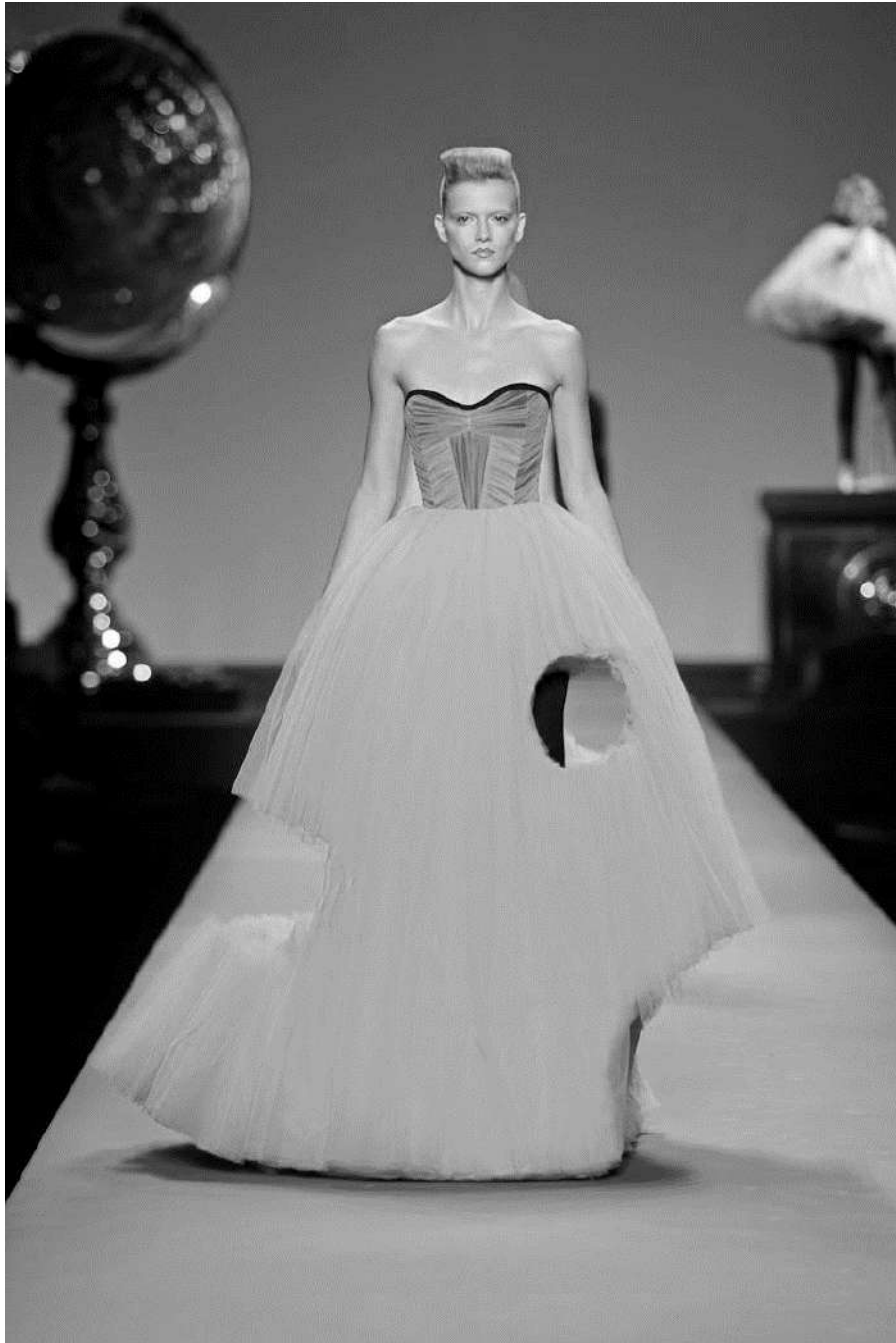


Image 25 Viktor&Rolf. Cutting Edge Couture ready-to-wear collection, spring– summer 2010. Peter Stigter. <https://theconversation.com/>

1.3 La pratique créative du détournement dans la mode et les arts

Le détournement est une pratique artistique et conceptuelle qui vise à réinterpréter, réaffecter et modifier un objet pour lui donner un sens nouveau. Il transforme un texte, une image ou une œuvre d'art existante et *donne une tournure* à la manière dont nous les comprenons. On peut se demander pourquoi donner un nouveau sens aux objets, mais on peut aussi s'interroger philosophiquement sur le sens même de l'origine : existe-t-il vraiment un original, et, en général, un objet créatif ne cherche-t-il pas toujours à *détourner* les objets ? Berthet, dans son livre *Art et pratiques du détournement*, le conçoit ainsi :

le détournement modifie l'apparence d'un objet, d'une chose, d'une œuvre, et propose une œuvre d'art, un décalage, une nouveauté. C'est une modification d'usage, de fonction, de contexte, de lieu, de nature, d'aspect. Il résulte d'une manipulation des images, des mots, des choses. Il permet de dire ou de faire dire autre chose, de faire des comparaisons inimaginables, « inatténuées » d'objets, d'images. Il résulte d'une créativité, d'une inventivité. Il est de l'ordre du jeu, du clin d'œil, mais il peut aussi être dérangeant, subversif. Il transgresse, reconfigure, transforme, désacralise. Il peut toucher tous les domaines, il s'invite dans le quotidien et se manifeste aussi dans de nouveaux territoires comme le numérique (Berthet, 2023, p. 11)³⁰

Les origines de cette pratique remontent à la position de Guy Debord, théoricien du situationnisme esthétique, et de Gil J. Wolman, exposée dans leur texte « Mode d'emploi du détournement » (1956), qui met l'accent sur les arts littéraires, en particulier la poésie et, dans un

³⁰ Berthet, D. (2023). *Art et pratiques du détournement*. Editions L'Harmattan.

certain sens, le cinéma. Debord et Wolman considèrent le détournement comme une « *intégration de productions artistiques et littéraires du passé dans une construction supérieure du présent* ».

Ils expliquent également que :

l'idée-limite est que n'importe quel signe, n'importe quel vocable, est susceptible d'être converti en autre chose, et même en son contraire.

Même dans le domaine artistique, tout est susceptible d'être déformé. Les mots, les gestes, le langage, les vêtements, des situations entières peuvent, ou doivent, selon eux, être déformés. Le détournement peut avoir de multiples déclinaisons. Ludique, ironique, critique, littéraire, symbolique, physique, provocateur, radical, minimal, minimaliste, la liste est longue. Plusieurs avant-gardes artistiques du XX^e siècle ont développé une esthétique du détournement. Des artistes comme Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, dans une grande diversité de pratiques, ont fait directement ou indirectement l'éloge du détournement. (Berthet, 2023, p. 10)³¹.

Comme on le voit, le *détournement* cherche d'emblée à englober des pratiques créatives qui dépassent celles comprises dans la notion rigide de *beaux-arts*, qui était encore puissante à l'époque de Debord. Dans son livre intitulé "La société du spectacle" publié en 1967, Guy Debord propose une analyse critique approfondie de la société. Il expose que dans la réalité quotidienne, un spectacle continu (à travers les médias, la publicité, les images omniprésentes) prend la place de l'expérience directe ; de ce fait, l'individu se retrouve en position de spectateur passif de sa propre vie.

³¹ *Op. cit.*

Le détournement devient alors un outil, une stratégie pour briser cette illusion de passivité et provoquer une forme de conscience. Ainsi :

le détournement est la reconnaissance de l'importance sociale et historique de l'œuvre qui a été détournée. On ne détourne pas une œuvre inconnue, toujours une œuvre suffisamment connue pour que le spectateur n'ait pas réellement besoin d'une explication de l'image proposée. (Berthet, 2023, p. 21)³²

Selon cette conception, Debord réalise des films dans lesquels le détournement renverse les images, en supprimant le son ou en ajoutant un commentaire critique. Dans *Hurllements en faveur de Sade*, de 1952, l'écran reste noir pendant plusieurs minutes, dans le but de dénoncer le pouvoir hypnotique du projet cinématographique. Nous pouvons nous demander ce qu'il aurait fait aujourd'hui, sur le sujet des nouvelles technologies et de la dépendance de la vie contemporaine aux smartphones, à l'intelligence artificielle et aux réseaux sociaux en général.

Mais, d'après Guy Debord, les possibilités du détournement ne se limitent pas à la parodie : il s'agit aussi d'un outil qui tente de renverser les images et de leur donner un autre sens.

Dans son ouvrage intitulé *Mythologies* publié en 1957, Roland Barthes démontre la manière dont les images et le langage utilisés dans la publicité grand public peuvent être altérés afin de mettre en lumière leur influence sur notre perception de la réalité, ainsi que la diversité des interprétations qu'un observateur peut avoir d'une œuvre. Le détournement s'inscrit dans cette perspective en offrant la possibilité de réinterpréter les significations préétablies d'une œuvre.

Le détournement permet de critiquer la surproduction d'images et la consommation de signes, dans une société où règnent la publicité et la communication visuelle.

³² *Op. cit.*

Il existe un certain nombre d'exemples du détournement envisagé en tant que pratique artistique qui transcendent les différents mouvements. Un exemple précurseur est le *ready made* de Marcel Duchamp. En 1917, il a comme on le sait, présenté un urinoir portant la signature *R. Mutt*, transformant un objet fonctionnel ordinaire en une œuvre artistique influente sous le titre de *Fountain* ; il a ainsi rompu avec le concept conventionnel de ce qu'est une œuvre d'art.

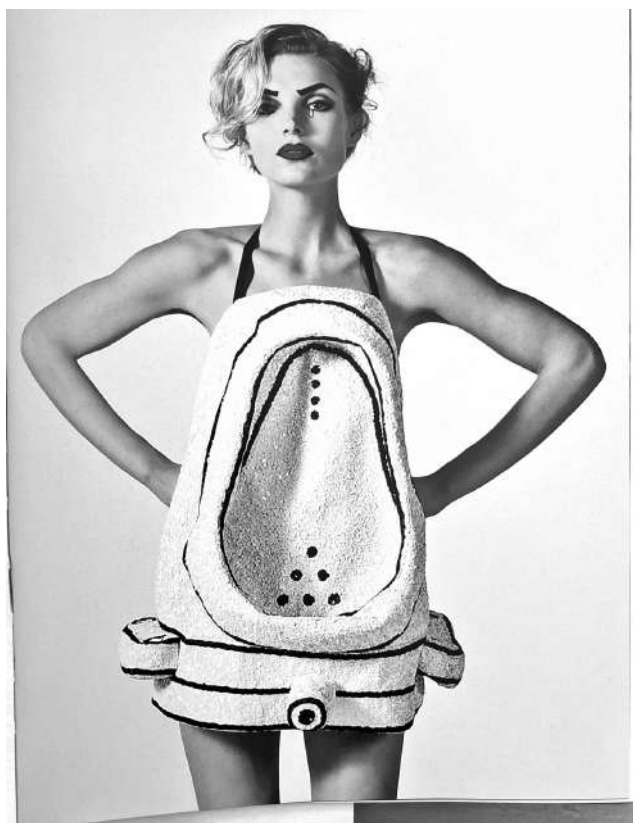


Image 26 Philip Colbert. *Urinal Dress*. *Art Fashion*, 2022, Nancy Hall-Duncan, Rizzoli Electa.



Image 27 Marcel Duchamp. *Fountain*, 1917. The Israel Museum, Jerusalem. *Art Fashion*, 2022, Nancy Hall-Duncan, Rizzoli Electa.

À la même époque, André Breton, avec le mouvement surréaliste, a détourné des objets, des peintures et des textes pour les rendre surprenants.



Image 28 Déjeuner en fourrure, 1936. New York, The Museum of Modern Art. Surréalisme, 2006, Catherin Klingsör-Leroy, Taschen.

Guy Debord a critiqué la société de consommation à travers la pratique du détournement, une idée promue par le mouvement de l'Internationale situationniste au cours du XXe siècle. Il altère les affiches publicitaires en les modifiant pour exprimer une critique de la culture de masse. Debord et les membres de l'Internationale situationniste attribuent ainsi une signification renouvelée au concept de détournement. Ils transforment cela en une arme subversive qui suscite l'inspiration chez de nouvelles générations d'artistes et d'activistes sociaux.

Selon Berthet, 2023, Guy Debord a réussi à mettre en œuvre la pratique du détournement situationniste en utilisant des bandes dessinées : durant la période allant de 1950 à 1960, il a substitué les dialogues conventionnels par des textes philosophiques. La bande dessinée « Fin de Copenhague », réalisée en 1957 en collaboration avec Asger Jorn, présente des dialogues modifiés dans le but de critiquer la société du spectacle.

Berthet souligne que le *détournement* repose sur plusieurs caractéristiques ou mécanismes. Tout d'abord, la réappropriation, qui consiste à s'approprier un objet commun ou une œuvre d'art et à lui donner une nouvelle signification. C'est ce que fait Banksy, qui utilise le détournement de la publicité. Cet artiste :

dans son art du détournement, nous invite en surface au détournement, mais en profondeur, au recentrage : c'est le temps d'une pause, nécessaire et salutaire, pour permettre au souffle de l'œil de réprimer son rythme. Rauschenberg l'exprime authentiquement en disant que l'art, seule trace sensible du passage sur terre, finit toujours par nous piéger. (Berthet, 2023, p. 73)³³

La réappropriation, [elle] peut aussi être ironie et subversion : elle utilise le paradoxe ou l'humour, comme la sculpture de Maurizio Cattelan, qui met en scène le pape Jean Paul II écrasé par une météorite. Une deuxième caractéristique de la pratique du détournement est le choc et le déplacement du contexte, alors qu'un objet se trouve dans un contexte qui ne lui correspond pas. La question se pose donc de savoir comment réaliser le *détournement*. Principalement par le déplacement : par exemple, un objet est placé dans un autre contexte culturel ou le sens de son message est subtilement modifié par l'introduction d'un détail, créant un nouveau message, voire un message opposé.

Dans le secteur de la mode, Vivienne Westwood transforme les uniformes et les vêtements de la royauté britannique en un style punk. Martin Margiela, quant à lui, utilise le détournement pour créer un nouveau vêtement standard et le déconstruire ensuite ; avec lui, les logos de marques

³³ *Op. cit.*

connues et les vêtements de rue *mainstream* deviennent l'objet de détournements (Samson, 2018, pp. 4-7)³⁴.

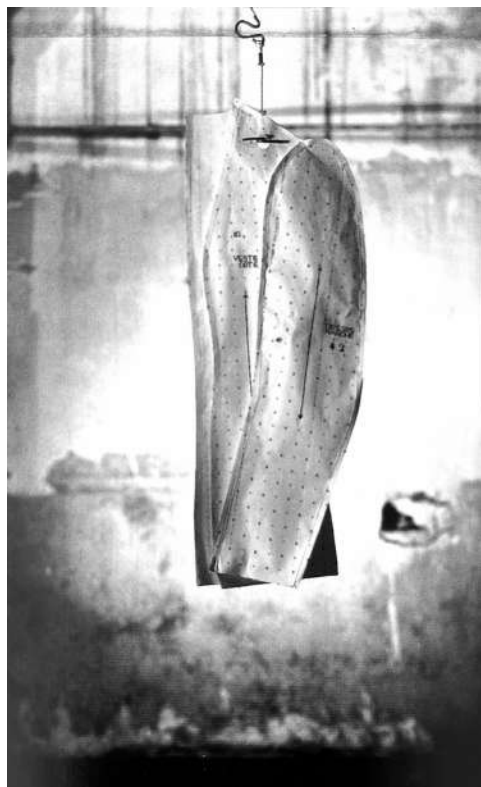


Image 30 Martin Margiela, Autumn-Winter 1997. Photograph Marina Faustina. *Fashion at the Edge* 2003, Caroline Evans, Yale.

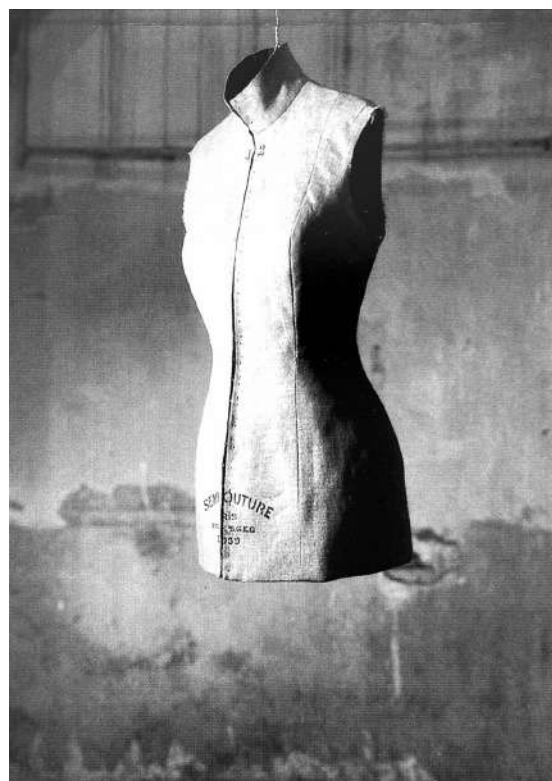


Image 29 Martin Margiela, Autumn-Winter 1997. Photograph Marina Faustina. *Fashion at the Edge* 2003, Caroline Evans, Yale.

C'est de cette position qu'est née la culture *jamming*, avec les *adbusters* qui, par le détournement, dénoncent la publicité et la consommation de masse. Les Yes Men, par exemple, critiquent quant à eux les discours des grandes entreprises pour les ridiculiser. Ainsi, la culture *jamming* est une forme de subversion culturelle *détournée*. Elle retourne les médias, la publicité et les messages dominants pour les critiquer, les ridiculiser ou les détourner contre eux-mêmes. Elle est apparue dans les années 1980 et 1990 pour critiquer la société du spectacle et de consommation. Ainsi, la signification du *jamming* est celle d'une résistance à l'homogénéisation, à l'uniformisation

³⁴ Samson, A. (2018). *Martin Margiela : The Women's Collections 1989-2009*. New York : Rizzoli Publications.

culturelle, au *branding* mondialisé – très actuel aujourd'hui, et ce que fait la mode –, dans le but d'attirer l'attention et de provoquer une prise de conscience. Le *jamming* utilise le détournement pour dénoncer la consommation de masse et la manipulation médiatique, ainsi que pour révéler l'idéologie cachée derrière les messages publicitaires et tenter de détourner les messages contre eux-mêmes (Cole, 2021)³⁵.



Image 31 "Dans quel monde vuitton" 2024, EZK STREETART. <https://www.flickr.com/photos/anne-christelle>

³⁵ Cole, N. L. (2021, Octobre 16). *Understanding Culture Jamming and How it Can Create Social Change*. Consulté 12 août 2023: <https://www-thoughtco-com.translate.goog/culture-jamming->

Il est intéressant de voir comment la culture *jamming* s'inspire des techniques créatives du surréalisme et du détournement situationniste. La pratique du *subverting* consiste en un détournement de la publicité qui transforme par exemple le logo d'une marque afin de lui donner une signification critique et de modifier l'affiche publicitaire, cela en vue de révéler ce qui se cache réellement derrière la campagne publicitaire et d'en transformer le message.

Ainsi, les *adbusters* sur des entreprises comme Nike dénoncent par le détournement, le travail des enfants dans les usines d'Asie du Sud-Est. Citons également les exemples de McDonalds détourné en *McDiabetes* ou Absolut Vodka en *Absolut Hangover*. Ces actions révèlent les incohérences de la consommation de masse. Citons encore Shell transformé en *Hell* (en raison de la pollution des pétroliers), Starbucks en *Slavebucks*, ou Disney en *Death Star* (en vue de dénoncer son monopole culturel). Ainsi, la confusion est créée, et la consommation des médias remise en question. Du *flash mob* au happening urbain, l'espace public est devenu une plateforme de critique sociale. Le détournement est toujours d'actualité, en tant qu'outil fort de contestation et d'ironie critique (Cole, 2021)³⁶.



Image 32 Rémi Noël, Association Aurore, 2015. <https://www.francetvinfo.fr/>

³⁶ *Op. cit.*

Cela montre que la pratique du détournement dans les arts, comme dans la mode, soulève une question importante : où se situe la frontière entre l'éthique et l'originalité dans le processus de réappropriation des œuvres ? Le détournement donne aux objets une nouvelle signification, ce qui permet aux artistes et aux créateurs de mode de provoquer une controverse sur la propriété intellectuelle. C'est en ce sens que l'on peut parler de détournement :

dans le domaine de l'art, que peut-on faire ? L'art se nourrit de tout. Le détournement consiste en une modification de l'apparence, de la fonction, du sens. Il peut être lié à une décontextualisation et/ou à une reconfiguration. Dans l'histoire de l'art, il y a de nombreux détournements, en particulier dans l'art moderne et dans l'art contemporain. Alors pourquoi torturer ? Pour créer la surprise, pour provoquer le trouble, pour produire du non atténué, pour apporter une nouveauté, ainsi que pour introduire l'humour, l'ironie, l'impertinence, la parodie, la distanciation. C'est parfois une position critique vis-à-vis de la réalité, de la société, des codes, des normes, des règles esthétiques et artistiques, des stéréotypes. (Berthet, 2023)³⁷

Néanmoins, il convient de souligner que le détournement ne constitue pas une caractéristique du plagiat, mais plutôt une technique inhérente à la création artistique. Ce concept repose essentiellement sur l'idée que l'acte de création artistique ne surgit pas ex nihilo, mais résulte de la réinterprétation de signes culturels préexistants. Guy Debord a soutenu que le détournement est une stratégie permettant de remettre en question la domination conservatrice des images et de les investir d'une signification révolutionnaire. Dans ce contexte conceptuel, le détournement est

³⁷ *Op. cit.*

considéré comme un instrument d'expression artistique permettant de mettre en lumière les formes idéologiques sous-jacentes aux objets qu'il modifie.

« En pensant au travail de l'artiste de rue Banksy, on peut percevoir le problème : en détournant des images quotidiennes de critique sociale, il est souvent utilisé sans son consentement par des sociétés commerciales qui transforment son approche contestataire en un produit de consommation » selon Frédéric Lefrançois (Berthet, 2023, p.73)³⁸. Dans le secteur de la mode, le débat sur le plagiat et l'appropriation culturelle revient constamment. Des marques de luxe se sont approprié des modèles traditionnels indigènes sans reconnaissance ni compensation pour les communautés (citons le cas de Carolina Herrera en 2019). Cela soulève une question éthique : à quel moment l'utilisation du détournement cesse d'être un art contestataire pour devenir une forme assimilée de la création ?



*Image 33 Martin Margiela. Photograph
Ronald Stoops.*

³⁸ *Op. cit.*

Le respect des références artistiques et des sources d'inspiration se transforme ainsi en une approche permettant de concilier l'hommage et l'acte de création. De manière significative, la réappropriation ou la modification d'une œuvre peut renforcer ou intensifier son aura, au lieu de l'affaiblir. Dans notre société contemporaine, fortement influencée par l'image et les médias, le détournement émerge comme une alternative pertinente face au débat entre l'appropriation et la recontextualisation critique des objets.

En conclusion, le détournement pose une question sur la nature des arts, non sans présenter de dilemmes éthiques. Entre critique sociale, subversion et risque d'appropriation, le détournement reste-t-il seulement une question d'éthique.

Le détournement nous invite à réfléchir à la manière dont la création peut à la fois s'affranchir de ce qui a déjà été fait et rendre hommage. Il peut donc être considéré non seulement comme un outil de provocation, mais aussi comme un espace d'échange culturel et de dialogue entre tradition et modernité.

1.3.1 Les projets de détournement et de création de mode

Le détournement n'est pas seulement une stratégie esthétique, il est aussi un mode de pensée, une philosophie de la création, un outil pédagogique pour aborder le processus créatif et explorer d'autres formes esthétiques, voire créer de nouveaux métiers. Il est donc un levier pour questionner, renouveler et enrichir la création de mode.

Dans ce domaine, le processus de création est souvent soumis à des schémas répétitifs et à l'influence cyclique des tendances. Pour briser ces paradigmes et penser différemment les vêtements, il est possible de créer des pièces en les *détournant*. Une pratique pédagogique pourrait

consister à présenter les peintures de Remedios Varo (Gil & Rivera, 2015) ³⁹ pour les utiliser comme source d'inspiration et essayer de détourner leur sens esthétique et d'en proposer un nouveau.



Image 34 *Mujer Saliendo del Psicoanalista*, Remedios Varo, 1960. <https://www.remediosvaro.art/>



Image 35 *Cazadora de Astros (La Luna Aprisionada)*, Remedios Varo, 1956. <https://www.remediosvaro.art/>

³⁹ Gil, J. A., & Rivera, M. (2015). *Remedios Varo : El hilo invisible* (1.a ed.). Siglo XXI Editores.

Il est également possible d'expérimenter de nouvelles matières, des formes non conventionnelles ou de personnaliser des silhouettes avec des objets détournés. Nous pensons par exemple à un sac inspiré d'un journal froissé ou à une robe faite de sacs de supermarché tressés. Les vêtements du marché aux puces (*la paca, au Mexique*), ou faits de déchets industriels comme ceux de Martin Margiela, ou, en son temps, de Xuly Bet (visite à IESMODA, 2000) recyclant des vêtements militaires de son pays, sont des exemples de l'utilisation du détournement dans la mode. Le détournement d'un vêtement oblige à le penser différemment, par les possibilités et les défis qu'il suscite : que faire avec une veste trouvée au hasard au marché de *la paca*, et de la détourner pour lui donner une autre fonction ? Ou encore, pourquoi tel vêtement a-t-il cette forme, qu'est-ce que cela dit de notre société, comment le détourner pour remettre en question sa forme ?

Travailler avec le détournement permet d'apprendre travailler avec l'objet et ses significations. Tel est le cas de Rei Kawakubo avec ses *vêtements-sculptures*. Le vêtement peut se voir attribuer une nouvelle narration, son histoire peut être modifiée ou élargie. Vivienne Westwood, en détournant des vêtements aristocratiques du XVIII^e siècle, les transforme en vêtements punk.

D'autre part, le détournement est une idée esthétique congruente avec le thème de la mode responsable et éthique. Afin d'éviter le gaspillage, par exemple, il réinterprète et valorise ce qui existe. Précisément, il donne une fonction nouvelle, une utilisation nouvelle ou un sens nouveau au vêtement ; il repense sa valeur ; il utilise des matériaux oubliés, inutilisés ou gaspillés tels que le papier, le plastique, les rideaux, pour développer un *Upcycling* créatif.

En proposant une mode intemporelle, loin des cycles des tendances, en détournant les pièces *vintages*, la logique du jetable est évitée, et une logique de *collectionneur de mode, une nouvelle couture* (mode plus accessible que la Haute Couture), peut naître. Le vêtement devient

ainsi quelque chose qui se réinvente, plutôt qu'un produit figé. S'intéresser et vouloir explorer le sens du détournement dans la mode, revient à la fois à se demander ce que peut devenir le vêtement et l'interroger en tant qu'objet de consommation. Un vêtement détourné est-il une œuvre d'art ? Comme ceux d'Iris Van Herpen, de ses créations de sculptures vestimentaires imprimées en 3D ? Comme les t-shirts « *Choose life or no more fashion victims* » de Katherine Hamnett, ou de Balenciaga, lorsque Demna Gvasalia a détourné les codes du luxe en les confrontant à la culture de la rue.

Les détournements soulèvent des questions importantes telles que celle du statut de l'objet du vêtement : comment un vêtement devient-il une œuvre d'art ? Ou celle de la façon dont la mode peut être un support de réflexion critique. À l'instar de Marcel Duchamp qui s'interroge sur la définition de l'art, la mode peut-elle remettre en question l'utilité du vêtement ? À l'instar des situationnistes qui détournent la publicité, la mode peut détourner les codes du luxe et de la consommation de masse. Comme les surréalistes ont exploré des combinaisons étranges, la mode peut aussi inventer des combinaisons excentriques.

Pour une approche plus poétique, le détournement peut jouer sur l'humour, comme lorsque Jeremy Scott, avec Moschino, transforme un objet commun en objet de luxe (un sac en forme de flacon de parfum), ou lorsque Schiaparelli, en son temps, crée son chapeau en forme de chaussure, inspiré par Dalí. Mentionnons également le manteau que nous avons réalisé à l'IESMODA pour le grand magasin Palacio de Hierro, un gigantesque coussin matelassé, à l'occasion de la sortie du film *Marie-Antoinette*.

Le détournement aide à penser la mode d'une manière différente. Il offre une condition créative permettant de sortir du cadre traditionnel et d'explorer différemment les formes. Il facilite la création d'un univers singulier, qui enrichit la narration de la collection et l'identité des personnages dans le processus créatif des étudiants de mode. Il permet enfin de proposer une nouvelle lecture de la mode, selon d'autres codes ; il enrichit bien sûr la pédagogie, l'enseignement et l'apprentissage de la mode.

1.3.2 Le détournement et le vêtement : utilisations du détournement dans la création de mode

Le détournement permet de réinventer et de déconstruire l'idée du vêtement. Mais il ne s'agit pas seulement d'en modifier l'apparence ou les matériaux, il s'agit également d'en réinterpréter la fonction elle-même. Ce moyen interroge la structure et la relation entre le vêtement et le corps, remettant ainsi en question le sens du vêtement et proposant de nouvelles expériences. Aussi, le détournement permet de jouer avec la forme du vêtement, son utilisation, son message et son interaction avec l'environnement.

Inverser la fonction d'un vêtement signifie en changer l'usage normal, en le rendant multifonctionnel ou hybride, comme le sont les *alebrijes* des artisans mexicains. On peut ainsi imaginer des vêtements modulaires et transformables, comme un manteau qui se déplie en cape ou en sac de couchage, ou encore une robe qui peut être assemblée à partir de plusieurs pièces, offrant ainsi différentes coupes et styles à partir d'une seule base, ou, tout simplement, un vêtement qui peut être revêtu de plusieurs façons, par exemple une veste qui devient un chemisier, selon l'occasion.



Image 36 Alebrije - Pangolín Bolita alebrije moderno, pintado a mano sobre talla en madera del árbol de copal de las comunidades de San Martín Tilcajete y San Antonio Arrazola. <https://www.artemarakame.com/>

Les vêtements plissés d'Issey Miyake (A-Poc) (MoMA, 2007)⁴⁰ en sont un exemple : il s'agit de pièces textiles modulaires qui se transforment en fonction de la forme de la personne qui les porte. Les vêtements plissés inversent les codes vestimentaires, transforment le vêtement d'un genre spécifique en celui d'un autre genre, celui d'une fonction spécifique, un vêtement d'ouvrier par exemple, en un vêtement de Haute Couture.

De plus, il est possible de détourner la structure et la coupe du vêtement. Ainsi, les proportions et même la façon de porter un vêtement peuvent être modifiées, ce qui permet de rompre avec les habitudes mêmes, liées au port d'un certain code vestimentaire. Le vêtement peut être modifié, déconstruit et jouer avec l'asymétrie : un col cousu à l'intérieur et non à l'extérieur, un vêtement traditionnel dont la logique est brisée, un veste s'ouvrant dans le dos et non sur le devant, ou des silhouettes exagérées en taille ou réinventées, ou bien un manteau en papier, rigide,

⁴⁰ MoMA. (2007). *Issey Miyake, Fujiwara Dai A-POC Queen Textile 1997*. Retrieved from MoMA. Consulté 26 mars 2023: <https://www.moma.org/collection/works/100361>

froissé, loin du corps, avec son propre volume, ou encore des vêtements gonflables, tels ceux de Martin Margiela, qui transforment la silhouette en fonction de la quantité d'air qu'on lui envoie, comme le fait aussi Rick Owens dans ses dernières collections.



Image 38 Rick Owens, fall 2024. Vogue Runway.
<https://www.vogue.com/fashion-shows>



Image 37 Rick Owens Wook on a fall, men's look, 2016.
<https://footwearnews.com/>

Rei Kawakubo est l'une de ces créateurs qui proposent des vêtements sculptés et renversent la silhouette normale et établie du corps.

Une troisième forme de détournement dans la mode consiste à détourner l'utilisation des matériaux. Il est intéressant de créer des vêtements à partir de papier (journal, papier amate, papier d'emballage, etc.), car ce matériau permet de jouer avec les plis et le froissé, par exemple. La

récupération de tissus gaspillés conduit à s'interroger sur la quantité de matériaux jetés lors de la production et de la conception d'un vêtement.

D'autre part, il est possible d'utiliser des matériaux réactifs, qui changent de couleur en fonction de la température du corps ou durcissent sous l'effet de la lumière.

Mentionnons un vêtement en cire d'abeille réalisé par les étudiants de l'Institut. Hussein Chalayan a déjà créé des vêtements qui se métamorphosent (mécaniquement) sur le corps. Comme le *Up-Cycling* de Marine Serre qui créent des vêtements avec de vieux tissus d'ameublement.



Image 39 Tissu avec cire d'abeille. Archives Emmr, 2025.



Image 40 Tissu avec cire d'abeille. Archives Emmr, 2025.

Par ailleurs, le détournement peut jouer un rôle important dans l'idée du corps. Il existe des silhouettes déformées ou absurdes, comme celles développées par Thom Browne, qui jouent sur les proportions exagérées du vêtement en modifiant la manière dont il peut être porté ou

perçu, en fonction de la personne qui le porte. Il est également possible d'inverser la manière de porter un vêtement, comme à l'époque de Marie-Antoinette, qui superposait progressivement des jupes, ce qui intègre la notion de temporalité dans la mode. Signalons aussi la possibilité d'intégrer des vêtements qui changent en fonction des mouvements du corps. Par exemple, le geste de lever le bras fait apparaître un graphique caché. Iris Van Herpen intègre ainsi des technologies interactives dans ses créations.

Un vêtement peut transmettre un message ironique lorsqu'il est utilisé de manière détournée. De même, l'utilisation d'un T-shirt arborant un logo contrefait peut susciter des interrogations sur les pratiques de consommation. Des phrases inversées imprimées sur une robe incitent à la réflexion en obligeant l'observateur à se regarder dans le miroir pour en saisir le sens. En conclusion, un chemisier arborant le logo de la marque barré représente le refus d'adhérer à une identité commerciale. Chaque création, qu'il s'agisse des vêtements de Christian Dior ou de ceux de Yohji Yamamoto, véhicule un discours spécifique. Les vêtements, reflets des normes sociales, peuvent servir de moyen d'expression oscillant entre conformité et rébellion. Ainsi, le vêtement est un acte performatif qui modifie la perception de l'individu et de l'environnement. Il participe à la construction de l'identité et permet même de jouer avec son ambiguïté en déstabilisant les catégories sociales rigides. L'art de la performance utilise ainsi le vêtement. Citons Rick Owens, qui explore le vêtement comme un moyen de transformer le corps en brouillant les frontières entre l'humain et les autres entités.

Par conséquent, détourner un vêtement n'est pas seulement modifier son apparence, c'est remettre en question ce qu'il est et ce qu'il signifie. C'est explorer ses fonctions, sa structure, ses matériaux et son interaction avec le porteur. Le vêtement devient un outil d'expression, un moyen

de questionner la société et une source inépuisable d'idées, un manifeste visuel de la transformation technologique et culturelle que nous vivons.

Le vêtement comme mode d'expression : une source inépuisable de création et de questionnement critique

Au-delà de sa fonction de couverture du corps, le vêtement est une forme de langage, communiquant une expression personnelle et une interprétation des normes sociales. Le vêtement est projeté comme une surface culturelle et un espace de questionnement. Il permet d'affirmer une identité, de remettre en question ce qui est établi et d'ouvrir d'autres perspectives sur la mode et son rôle dans la société ou dans le monde. Nous pourrions explorer la façon dont le vêtement se mue en mode d'expression, en débat social ou même en moyen de créer.

Mode d'expression par ses formes, ses matières et ses couleurs, le vêtement est un support artistique et un prolongement de la personne. Il permet de revendiquer une appartenance, d'afficher un statut social ou d'exprimer un style, un esprit, un état d'âme. Dans *Systèmes de la mode*, Roland Barthes écrit que le vêtement est un système de signes semblable au langage écrit. Le choix des couleurs, des coupes et des pièces constitue en effet toute une grammaire du vêtement, qui traduit l'identité et les intentions de la personne qui le porte.

Dans le contexte actuel, des créateurs comme Iris Van Herpen utilisent les technologies 3D pour créer des pièces structurelles qui jouent des frontières entre l'habillement, l'art et la science. Il ne s'agit plus seulement d'une esthétique fonctionnelle, mais aussi d'un manifeste visuel de l'évolution technologique et culturelle.



Image 41 Iris van Herpen. Photo by Bradley Dunn Klerks. Atlanta Magazine, 2015. <https://www.atlantamagazine.com/>

En même temps, il s'agit d'un acte qui peut modifier la perception de l'image de marque, car le vêtement participe à la création des identités de genre. Le mouvement *queer*, par exemple, joue sur l'ambiguïté du vêtement pour déstabiliser d'autres catégories sociales.

Mais le vêtement, miroir de la structure sociale, est aussi un terrain fertile pour la lutte entre conformisme et transgression. Des mouvements comme le surréalisme ou le punk ont utilisé la mode pour critiquer les normes esthétiques et sociales. Ainsi que nous l'avons déjà mentionné, Vivienne Westwood (McDermott, 1999)⁴¹, avec le punk, détourne les codes du vêtement bourgeois en introduisant des épingles à nourrice et des silhouettes volontairement asymétriques.

⁴¹ *Op. cit.*

D'autre part, le détournement peut réinterpréter les codes vestimentaires ; ainsi, Martin Margiela joue avec la déconstruction du vêtement, révélant les structures internes des pièces, rendant visible ce qui est normalement caché et, plus récemment, Thom Browne l'a fait dans sa collection Haute Couture hiver 2024. En détournant le vêtement et en montrant tout le travail de construction interne de la Haute Couture (un travail impeccable), il a montré l'envers du décor.



Image 42 Thom Browne, fall 2024 couture. Vogue runway. <https://www.vogue.com/>

Enfin, le vêtement est un vaste espace à explorer, un support narratif, pour raconter des histoires personnelles, questionner les structures sociales et intégrer les dernières avancées techniques. Le détournement y contribue, en montrant le côté paradoxal de la mode, pour proposer d'autres perspectives critiques. Plus qu'un objet de consommation, le vêtement peut alors devenir un grand levier de développement créatif et de transformation sociale et culturelle.

Dernières réflexions sur la mode et les arts

La relation entre la mode et les arts est une symbiose enrichissante qui transcende les frontières. L'art de la mode est un art de la fonctionnalité, mais aussi un art de la conception, de l'émotion et de la critique. Tout au long de ce chapitre, nous avons exploré la manière dont l'approche artistique et le processus créatif s'entremêlent pour transformer la mode en une expression culturelle profonde et significative. De la vision globale d'un créateur à la matérialisation des idées par de nouvelles techniques, la mode s'inspire des arts pour se remettre en question, s'inspirer et se réinventer.

La Haute Couture, en particulier, apparaît comme un exemple paradigmatique de la façon dont la mode peut être utilisée et transcender sa fonction utilitaire pour devenir une forme d'art. Grâce à l'expérimentation sur les matériaux, à l'innovation technologique et à la narration visuelle, la Haute Couture redéfinit constamment son rôle dans le paysage culturel, affirmant son statut d'activité artistique majeure. Des créateurs tels qu'Alexander McQueen, Iris Van Herpen et Rei Kawakubo démontrent que la mode ne se contente pas d'habiller les corps, mais qu'elle raconte aussi des histoires, provoque des émotions et remet en question les conventions.

Cependant, l'intégration d'une approche artistique dans la création de mode n'est pas sans poser de problèmes. De l'interprétation des sources d'inspiration à la traduction technique de

concepts abstraits, les créateurs de mode tentent de trouver un équilibre entre authenticité et fonctionnalité, éthique et innovation, critique sociale et viabilité commerciale. La mode, comme les arts, a le pouvoir de refléter et de transformer la société, mais, pour ce faire, elle peut avoir besoin d'adopter une vision plus conceptuelle et critique, sans perdre de vue son essence pratique.

À cet égard, l'enseignement de la mode joue un rôle important. Le développement artistique des futurs créatifs implique non seulement d'enseigner des techniques et des compétences, mais aussi de cultiver un esprit critique et exploratoire. L'intégration de méthodologies artistiques, peut aider les étudiants à développer une vision unique et à remettre en question les normes établies. La mode, lorsqu'elle est abordée d'un point de vue artistique, devient un moyen intéressant d'exprimer des idées, des émotions et des valeurs, transcendant les tendances éphémères pour laisser une marque durable sur la culture.



Image 43 No future, Banksy 2010-11, intervenu par Emmr, 2025.

CHAPITRE II : LA PÉDAGOGIE DE PROJET ET L'EXPÉRIMENTATION



Image 44 Illustration, Edmundo Mata, 2025.

2.1 La méthode de la pédagogie de projet

Ce chapitre vise à expliquer comment l'approche par projet contribue à relier l'enseignement supérieur de la mode aux approches artistiques. Il cherche ainsi à explorer la signification de la pédagogie de projet, dont la particularité est de centrer l'approche éducative sur l'étudiant par le biais d'un apprentissage actif, plutôt que de concevoir l'étudiant comme un sujet passif. En d'autres termes, l'approche par projet vise à développer chez les étudiants des compétences et/ou des aptitudes non techniques telles que l'autonomie, la créativité, la résolution de problèmes, la collaboration et la pensée critique. Pour atteindre ces compétences, elle favorise des aptitudes transversales par le biais d'un processus d'enseignement et d'apprentissage qui relie les connaissances des différentes matières et met les étudiants en relation avec le contexte réel. De son côté, l'approche par projet, avec des processus artistiques, ouvre la voie à un plus grand développement créatif pour l'enseignement-apprentissage de la mode.

Dans les sections suivantes du chapitre, nous trouverons une analyse des fondements théoriques et méthodologiques, ainsi que les avantages, les défis et les applications pratiques de cette pédagogie dans le contexte de l'enseignement supérieur. Un accent particulier est placé sur la mise en œuvre qui a été effectuée dans notre institut de mode, IESMODA. Ainsi, la pédagogie de projet est une approche éducative centrée sur les étudiants. Ceux-ci doivent acquérir activement des connaissances et des compétences tout au long du développement d'un projet qui répond à un défi spécifique ; en général, les projets que nous avons menés à IESMODA concentrent leurs défis sur des éléments artistiques, afin d'approfondir les méthodes des arts appliqués à la mode.

Il est donc important de partir de la définition de la *pédagogie de projet* :

les étudiants acquièrent des connaissances et des compétences tout au long du développement d'un projet, en répondant à un défi spécifique. Il s'agit d'une pédagogie active centrée sur l'apprenant et non sur l'enseignant. Elle prend en compte l'apprenant et son environnement afin de créer un projet commun pour la classe. Elle est d'une production concrète, générant des apprentissages de savoirs et de savoir-faire. (Vannes & Laurient, 2019)⁴²

Comme on peut le voir dans la citation ci-dessus, la pédagogie de projet doit créer une production concrète, c'est pourquoi l'utilisation de cette stratégie dans l'enseignement-apprentissage de la mode est enrichissante, car elle relie la création de collections au savoir-faire des sujets eux-mêmes.

⁴² Vannes, & Lorient, &. (19 de mars de 2019). *En quoi la pédagogie de projet modifie-t-elle l'acte d'apprendre ?* Obtenido de Productions M1 Vannes & Lorient Partager, Échanger, Discuter, ... Consulté 16 janvier 2023 : <https://blog.espe-bretagne.fr/prodm1vannes/la-pedagogie-de-projet/>

D'autre part, cette méthode « favorise l'engagement actif des étudiants en développant des compétences transversales telles que le raisonnement analytique, la capacité à obtenir des résultats, le travail en équipe, l'initiative, la prise de décision, la communication, la créativité, la gestion du stress, l'adaptabilité et l'apprentissage continu » (Berthaud, 2018)⁴³, ce qui rend l'apprentissage plus significatif, car il accentue l'expérience vécue. En ce sens, Lafortune explique que :

le développement de compétences transversales permet aux étudiants de mieux intégrer leurs apprentissages, de réutiliser leurs acquisitions ; d'apprendre à transposer et à adapter ces apprentissages dans des situations différentes ; d'apprendre l'utilité d'un savoir, d'une tâche et d'une stratégie ; de faire des liens et d'être moins cloisonnés. Le degré de complexité d'une tâche à réaliser et son aspect inédit contribuent au dynamisme du développement des compétences (Lafortune, s. f.)⁴⁴.

La pédagogie de projet met ainsi l'accent sur les compétences transversales. « Elle permet aux étudiants de confronter leurs connaissances à l'apprentissage pratique. Il s'agit de relier le faire aux actions du monde réel, et pas seulement aux mots » (Huber, 2020, p. 12)⁴⁵.

Enfin, il est important de préciser le contexte dans lequel la pédagogie de projet a émergé. Ce système pensé par W. H. Kilpatrick remonte au début du XX^e siècle. « Ce pédagogue remettait en question l'enseignement qui se concentre davantage sur les connaissances que sur les processus qui permettent de les acquérir. Kilpatrick considérait qu'il fallait repenser le sens de la pédagogie en mettant au centre les apprenants ainsi que les objectifs et besoins qui les concernent » (Proulx,

⁴³ Berthaud, J. (20 de juin de 2018). *Mesurer les compétences transversales des étudiants : apports et limites d'une grille d'autoévaluation*. Consulté 2 mai 2023 : <https://www.erudit.org/en/journals/mee/2017>

⁴⁴ Lafortune, L. (s. f.). *Pédagogie du projet et développement des compétences transversales* : Un changement de posture pédagogique. Éducation Canada, 49 Consulté 22 juin 2023. <https://www.edcan.ca/wp-content/uploads/EdCan-2009-v49-n5-Lafortune.pdf>

⁴⁵ Huber, M. (2020). *Apprendre en projets. La pédagogie du projet-élèves*. Cronique Sociale.

2004, p. 13)⁴⁶. Cependant, la figure principale du développement de cette théorie pédagogique a été le philosophe John Dewey, qui a introduit le principe de « l'apprentissage par l'action ». Proulx indique qu'« associé, en philosophie, au courant fonctionnaliste, Dewey considérait que c'est dans et par l'action qu'on apprend le mieux » (Proulx, 2004, p.14)⁴⁷.

Ainsi, le concept d'action devient clé dans l'approche du projet, qui peut être résumée comme suit : il s'agit d'une position pédagogique qui place les étudiants au centre. Ceux-ci doivent apprendre par l'action et être capables de développer des compétences transversales. Dans le cas de la création de vêtements et de mode, cette pédagogie donne du pouvoir aux étudiants, car ceux-ci doivent s'engager dans la pratique, comprendre le processus créatif et la création du produit en cours de développement.

Dans cette optique, nous pouvons observer que les clés de l'approche par projet améliorent l'engagement des étudiants, car ils obtiennent « une motivation en accédant à des projets pertinents et intéressants pour leur formation » (Boutinet, 2017, p.74)⁴⁸. Nous verrons plus loin le cas de la collaboration entre Maurizio Galante et un groupe d'étudiants qui a conduit à la création d'une collection de Haute Couture. D'autre part, et en suivant le fil conducteur de la collaboration, il est important de souligner que cette pédagogie favorise le développement de la communication, du leadership et de la pensée critique. En effet, « en explorant des problèmes concrets et parfois complexes, les étudiants développent une meilleure compréhension et un apprentissage durable » (Tilman, 2004)⁴⁹.

⁴⁶ Proulx, J. (2004). *L'apprentissage par projet*. Presses de l'Université du Québec.

⁴⁷ *Op. cit.*

⁴⁸ Boutinet, J.-P. (2010). *Grammaires des conduites à projet*. Paris : PUF.

⁴⁹ Tilman, Francis & Le Grain (2004). *Penser le projet. Concepts et outils d'une pédagogie émancipatrice*. Lyon : Chronique Sociale, p.203. Consulté 8 avril 2023 <https://www.unige.ch/fapse/SSE/teachers/maulini/publ-0505.pdf>

Pour sa part, le rôle de l'enseignant change également dans la pédagogie de projet. Il agit davantage comme un *facilitateur* et un *guide*, et cesse donc d'être la principale source de connaissances : cet élément accentue précisément « l'apprentissage par la pratique » selon Dewey, car la figure de l'enseignant est désormais plus celle d'un guide, qui agit méticuleusement dans l'ombre, sans occuper le devant de la scène. En ce sens, les étudiants sont activement engagés dans leur apprentissage, sont responsables de leur apprentissage et agissent de manière autonome et collaborative. Ainsi, Proulx (2004) estime que les projets qui fonctionnent doivent être à la fois réels et pertinents pour les étudiants. La création d'une collection de mode responsable, par exemple, s'inscrit dans ce contexte, car les étudiants ont travaillé sur un problème réel, tout en pensant à la création en termes de responsabilité professionnelle acquise par rapport à l'environnement ou aux conditions de travail de la production textile ; d'autre part, la créativité est accrue grâce aux modes de pensée artistiques adoptés, car cette pédagogie tente de briser les paradigmes, pousse à regarder sous d'autres angles, afin de concevoir des solutions différentes, moins techniques et plus imaginatives.

Mais comment évaluer les résultats des étudiants, et selon quels critères est-il possible de donner un sens à leur apprentissage et d'en suivre les progrès ? Pour la pédagogie de projet, l'évaluation se concentre à la fois sur le processus et sur les résultats :

elle comprend une évaluation formative tout au long du projet en vue d'une amélioration continue, ainsi que des évaluations sommatives qui mesurent les compétences acquises. L'une des difficultés de ce processus consiste à savoir si l'évaluation doit être individuelle ou collective, étant donné que les projets sont souvent menés en collaboration. Les

pédagogues suggèrent de procéder à une évaluation à la fois globale et individuelle et d'inclure, en outre, une auto-évaluation (Reverdy, 2013)⁵⁰.

Enfin, il est important de considérer les différences entre cette méthode et d'autres, afin d'éviter de confondre l'approche par projet avec d'autres types d'approches éducatives. Un aspect fondamental est qu'elle diffère des formes plus traditionnelles par ses objectifs éducatifs. « En effet, l'enseignement traditionnel se caractérise par une transmission unidirectionnelle du savoir détenu par la figure quasi autoritaire de l'enseignant. Les étudiants, dans ce cas, ne sont que des récepteurs de connaissances : ils écoutent, prennent des notes et ne participent pas activement, sauf à la demande de l'enseignant » (Huber, 2020, p.19)⁵¹. La pédagogie de projet critique en ce sens l'enseignement traditionnelle qui se concentre sur la mémorisation. Selon Huber, les cours sont structurés de manière rigide et suivent un programme déterminé. En bref, l'enseignement traditionnelle ne favorise pas l'apprentissage actif ni le développement de compétences transversales que l'approche par projet cherche à encourager.

D'après Huber, le passage de l'enseignement traditionnel à la pédagogie de projet revient donc à apprendre plutôt qu'à enseigner. Cette connaissance doit être considérée comme un apprentissage et non comme une éducation :

ces connaissances sont fonctionnelles et non académiques, car elles sont directement liées à une action, à une production tangible. Le projet repose sur une approche constructiviste :

⁵⁰ Reverdy, C. (mai-juin de 2013). *L'apprentissage par projet : de la recherche*. Consulté 9 mars 2023 : <https://eduscol.education.fr/sti/sites/eduscol.education.fr/sti/files/ressources/techniques/5180/5180-186-p46.pdf>

⁵¹ *Op. cit.*

les connaissances sont construites dans le cadre d'une recherche-action qui transforme la réalité. (Huber, 2020, p. 61)⁵²

Face à une pédagogie traditionnelle qui met l'accent sur l'enseignement plutôt que sur l'apprentissage, la pédagogie de projet aide à développer des compétences par le biais de tâches complexes et réelles ; dans un sens, elle sort l'enseignement de la salle de classe pour l'amener dans un espace plus artistique. Les projets ne sont pas de simples exercices ou ne sont pas conçus pour compléter un cours, mais sont des explorations significatives. (Perrenoud, 1999)⁵³

Cette partie a proposé une définition de la pédagogie de projet, a indiqué les clés de cette démarche et ses différences avec les méthodes traditionnelles. Dans la suite, nous approfondirons les fonctions de la démarche de projet selon Perrenoud, les avantages de cette pédagogie, le rôle de l'enseignant dans le projet, la relation entre les projets et la réussite éducative. Enfin, nous exposerons les résultats de la mise en œuvre d'une pédagogie de projet par IESMODA et la collaboration à cette occasion avec le créateur Maurizio Galante.

2.1.1 L'histoire du Black Mountain College

Le BMC (Black Mountain College), fondé en 1933 en Caroline du Nord, a été conçu comme une alternative aux systèmes éducatifs traditionnels, proposant une pédagogie active, par laquelle les étudiants apprennent en faisant, inspirée des principes éducatifs de John Dewey, *learning by doing*. Dewey a mis l'accent sur l'apprentissage par l'expérience et sur l'importance des arts dans

⁵² *Op. cit.*

⁵³ Perrenoud, P. (1999). *Apprendre à l'école à travers des projets : pourquoi ? comment ?* Consulté 5 septembre 2021 https://www.unige.ch/fapse/SSE/teachers/perrenoud/php_main/php_1999/1999_17.html

l'enseignement ; cet apprentissage forme des individus bien équilibrés, dotés d'une pensée critique et créative, dans une structure ouverte et expérimentale. (Speller, 2014, p.5)⁵⁴

L'école a été créé par John Andrew Rice, un fondateur visionnaire, et, contrairement à d'autres structures hiérarchiques traditionnelles, le BMC autogéré était dirigé démocratiquement par le corps enseignant, avec la participation active des étudiants, dans le cadre d'une approche éducative holistique, plaçant les arts au centre (Cometti & Giraud, 2014, p. 19)⁵⁵. Le BMC considérait la pratique artistique comme essentielle au développement intellectuel et personnel, accompagnée d'une approche interdisciplinaire, encourageant les collaborations artistiques de différentes expressions avec d'autres disciplines académiques – ce à quoi je souscris : à IESMODA, le système est flexible, plusieurs niveaux travaillant ensemble avec des enseignants de différentes disciplines –.

Le BMC a été le lieu où sont nées certaines expérimentations artistiques, comme l'une des premières performances *happening*, du compositeur John Cage en 1952, où la musique, la danse et les arts visuels ont été intégrés d'une manière inédite (Speller, 2014, p. 10)⁵⁶. Des figures emblématiques ont construit l'approche pédagogique du BMC, contribuant à cet esprit expérimental. Anni et Josef Albers – lui, en tant que peintre et théoricien de l'art de l'ex-Bauhaus de 1933 – ont introduit l'approche des arts par la perception visuelle, en s'appuyant sur l'expérimentation sensorielle et tactile (ils ont fait 14 voyages au Mexique, à partir desquels est née la théorie des couleurs).

Depuis 1940, le compositeur John Cage pousse les étudiants à explorer les sons en tant qu'éléments créatifs ; de même qu'en peinture ou en danse, ils utilisent le concept du hasard et de

⁵⁴ Speller, A. (2014). *Le Black Mountain College, Enseignement artistique et avant-garde*. Lettre volée.

⁵⁵ Cometti, J.-P., & Giraud, É. (2014). *Black Mountain College : Art, Démocratie, Utopie*. Presses Universitaires de Rennes.

⁵⁶ Speller, A. (2014). *Le Black Mountain College, Enseignement artistique et avant-garde*. Lettre volée.

l'indétermination. En composition musicale, les étudiants doivent considérer le silence comme faisant partie de la musique. Le chorégraphe Merce Cunningham (l'innovateur de la danse contemporaine) développe au BMC une pédagogie du mouvement libre, où le corps et l'espace sont étudiés en interaction, dans une exploration de nouvelles possibilités corporelles où la performance est considérée comme une expérience unique. (Cometti & Giraud, 2014, p. 23)⁵⁷

Selon Cometti et Giraud (2014), l'architecte Buckminster Fuller enseigne une approche de la conception, où la structure et ses développements ne peuvent être séparés de la création artistique. En 1948, avec des étudiants, il développe ses premiers projets de dômes géodésiques. Les étudiants sont encouragés à explorer les matériaux et les couleurs de manière intuitive. Anni Albers, artiste textile, anime des ateliers de tissage, où les étudiants explorent les textures en intégrant des matériaux non traditionnels. D'après Cometti et Giraud (2014), Charles Olson, poète, essayiste et théoricien de l'enseignement, arrive au BMC en 1948 et en devient le recteur en 1951. Il élabore une approche pédagogique axée sur l'interdisciplinarité et encourageant l'expérimentation et la collaboration.

Le BMC, avec ses figures emblématiques, et en tant qu'école expérimentale, a défini d'autres frontières pour l'enseignement artistique et libérale. Elle représente un héritage pour les approches pédagogiques actuelles et pour l'enseignement de la mode, bien sûr. Aujourd'hui, nous en reprenons des éléments spécifiques pour savoir comment ils peuvent enrichir l'enseignement de la mode, et pour intégrer très naturellement les approches artistiques à la pédagogie de projet, en travaillant sur la recherche, l'expérimentation et la réflexion critique. Enfin, comme les arts, la pédagogie de projet considère l'erreur comme une source d'apprentissage ; ainsi, au BMC, l'expérimentation a-t-elle été un élément essentiel de sa pédagogie.

⁵⁷ *Op. cit.*

L'un des aspects intéressants du BMC est la collaboration interdisciplinaire entre artistes, créateur, écrivains, scientifiques et musiciens, tous travaillant ensemble sur un projet commun. Cette transversalité est aujourd'hui essentielle dans l'enseignement et l'apprentissage de la mode. Les arts, quant à eux, favorisent une connexion avec cette partie sensible présente en nous tous et dans le monde, qui enrichit l'apprentissage et le développement de l'esprit créatif. Ici, il existe une fusion entre les arts et la vie, où la théorie n'est pas séparée de la pratique. Les arts sont intégrés à la vie quotidienne comme une façon d'interroger le monde et de participer activement à son évolution.

Au BMC, l'élève est responsable de son apprentissage, le modèle n'est pas hiérarchique et les enseignants co créent le savoir. Ainsi, les étudiants ne se contentent pas de peindre ou de sculpter, ils construisent également les bâtiments de l'école, cultivent dans les jardins et organisent des spectacles. Leur apprentissage est fondé sur la découverte, les expériences et les expérimentations, sous forme d'ateliers, où les matériaux, les techniques et les formes sont testés ; il n'y a pas de séparation stricte entre les enseignants et les étudiants, la transmission étant plutôt organique. Les arts y sont une expérience totale, pour tous les aspects de la vie quotidienne. L'apprentissage par la pratique est une manière d'explorer le monde, et non une discipline figée.

En ce sens, les arts y sont conçus comme un acte collectif. Les arts ne se limitent pas à une démarche individuelle, ils sont un phénomène collectif, ancré dans l'interaction entre différentes disciplines et différentes sensibilités. Aussi, chacun est impliqué dans des projets croisés et l'enseignement n'est pas basé sur la création d'œuvres *fixes*, mais sur la transformation et l'interaction des formes, dans l'espace et dans le temps. Ainsi John Cage et le danseur Merce Cunningham conçoivent-ils leur enseignement.

Comment transférer cette approche BMC à l'enseignement de la mode ? Au-delà du vêtement ou de l'habillement, la fusion entre les arts et la vie quotidienne, en transformant l'expérience en apprentissage, peut devenir une piste de réflexion, comme créer un espace *studio* où la recherche textile, le travail manuel et la réflexion critique sont intégrés dans l'environnement où l'on apprend. Il s'agit de promouvoir l'apprentissage par immersion, en invitant les étudiants à vivre avec les matériaux, à les semer et à les cultiver sur notre terrasse (lin, coton, algues), à les teindre naturellement et à développer les créations, dans un cycle intégré. Ainsi, au lieu d'apprendre un savoir théorique sur le textile – ce qui les ennueie – les étudiants peuvent participer à la culture des plantes et expérimenter la fabrication de tissus biodégradables, tout en intégrant une réflexion sur l'impact environnemental et la durabilité.

Une autre piste de réflexion peut être celle des arts vivants, la mode pouvant être envisagée sous forme de performance. En nous inspirant de Merce Cunningham, nous pourrions imaginer des vêtements qui ne sont pas conçus comme des objets statiques, mais qui peuvent interagir avec le corps, l'espace et l'environnement. Ou encore fusionner le théâtre et la mode, avec des scènes et/ou des scénarios où le vêtement peut raconter une histoire, peut-être en explorant les identités, les souvenirs et la transformation, et là développer ainsi un projet dans lequel les étudiants créent des vêtements interactifs inspirés du kitsch, du détournement ou du surréalisme mexicain, en mettant en scène leurs propres personnages, dans une performance immersive.

2.1.2 La pédagogie de projet et l'approche par projet

Réussir la pédagogie de projet est un défi qui peut être relevé en comprenant en quoi consiste l'approche par projet, c'est-à-dire dans quelles conditions l'approche par projet opère pour

réaliser l'apprentissage. Philippe Perrenoud est sans doute une référence en la matière, puisqu'il affirme que :

la démarche de projet est la colonne vertébrale d'une pédagogie du projet comme mode ordinaire de construction des savoirs en classe. D'autre part, c'est une activité parmi d'autres, qui joue le rôle de la résolution d'énigmes, des mots que l'on apprend ou de la compétition de calcul mental dans la panoplie des activités qui visent à rendre les apprentissages moins arides et à impliquer les étudiants que les « savoirs purs » mobilisent peu. (Perrenoud, 1999)⁵⁸

Perrenoud affirme ici que la production du projet requiert la gestation d'une démarche de projet qui permet de capter l'attention des étudiants. En d'autres termes, la démarche de projet est l'outil qui nourrit la possibilité de toute une pédagogie de projet, dont le modèle est de rendre le savoir attractif pour les étudiants par le savoir-faire plutôt que par le savoir pur (Perrenoud, 1999)⁵⁹.

Aussi, la démarche de projet, dans le cas de l'enseignement et de l'apprentissage de la mode, est particulièrement formatrice, car elle relie les dessins conçus dans l'esprit à ce qui est produit avec les mains ; elle accentue le savoir-faire. Ainsi, la mode, comme les arts, « soumet les formes à des mutations étonnantes » (Focillon, 2010, p. 55)⁶⁰ « qui ne peuvent être gérées que dans le *faire*, et non en théorie » selon Focillon, et il poursuit :

la mode crée aussi des hybrides, et impose à l'être humain le profil de la bête ou de la fleur.

Le corps n'est que le prétexte, le support est parfois la matière de combinaisons arbitraires.

⁵⁸ *Op. cit.*

⁵⁹ *Op. cit.*

⁶⁰ Focillon, H. (2010). *La Vida de las Formas seguida de Elogio de la mano*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Ainsi, la mode invente une humanité artificielle qui n'est pas une décoration passive dans un support formel, mais ce support lui-même. Cette humanité héraldique, théâtrale, magique ou architecturale suit moins les règles de la commodité rationnelle que la poétique de l'ornement. Ce qu'on appelle ligne ou style n'est peut-être qu'un subtil compromis entre un certain canon physiologique [...] et la fantaisie des figures. (Focillon, 2010, p. 55-56)⁶¹

Peut-on affirmer avec Focillon que la mode est avant tout une commodité poétique et non rationnelle ? Nous pensons que oui, et que l'enseignement le plus juste de cette poétique du faire passe par la pédagogie de projet. Ce lien entre la poésie et l'enseignement se retrouve dans les propos de Perrenoud (1999) :

« cette poétique du faire » est une entreprise collective gérée par le groupe classe l'enseignant encourage, mais ne décide pas de tout ; elle est orientée vers une production concrète ; elle induit un ensemble de tâches dans lesquelles tous les étudiants peuvent s'impliquer et jouer un rôle actif, qui peut varier en fonction de leurs moyens et de leurs intérêts ; elle favorise l'apprentissage de compétences et de savoir-faire en matière de gestion de projet (décider, planifier, coordonner, etc.) ; elle favorise l'apprentissage de compétences et de savoir-faire en matière de gestion de projet (décider, planifier, coordonner, etc.) ; elle favorise en même temps un apprentissage identifiable. (Perrenoud, 1999)⁶²

⁶¹ *Op. cit.*

⁶² *Op. cit.*

Selon Huber (2020) « Cette démarche de projet permet de créer un apprentissage actif qui aide à donner un sens aux capacités et aux intérêts des étudiants : l'enseignant apparaît comme un guide, mais n'est pas le créateur des résultats du projet ».

Il nous semble pertinent d'approfondir les fonctions de l'approche par projet selon Perrenoud (1999) afin de donner un sens à la pédagogie de projet. À partir de son texte, nous pouvons mettre en évidence plusieurs fonctions encouragées par cette pédagogie :

la mobilisation des connaissances et du savoir-faire nécessite des problèmes réels. Ceux-ci doivent être des défis, parfois plus importants que leur résolution potentielle. Il est donc important de ne pas présenter les « problèmes » comme de simples devoirs. Les étudiants vont donc être amenés à transférer les connaissances qu'ils ont acquises dans une situation réaliste. Cette confrontation doit leur permettre de prendre conscience de ce qu'ils savent et, surtout, d'utiliser les connaissances dont ils ont pris conscience, au-delà des seules activités scolaires. (Perrenoud, 1999)⁶³

Grâce à l'approche par projet, l'étudiant reçoit un retour d'information qui lui permet d'éprouver la satisfaction d'avoir relevé un véritable défi. Par conséquent, un défi réel devrait être similaire à d'autres défis auxquels les étudiants seront confrontés dans leur future vie professionnelle. Dans le cas de notre institut, le développement d'une collection de mode nous permet d'orienter les connaissances et l'apprentissage vers les situations réelles que les étudiants rencontreront leurs études terminées.

⁶³ *Op. cit.*

Découvrir de nouvelles compétences, telles que le savoir-faire et le savoir-être : l'objectif est de motiver et de sensibiliser les étudiants à l'incertitude et à l'anxiété que leur future vie professionnelle peut générer. Pour ce faire, la pédagogie de projet s'inspire de situations professionnelles, telles que le développement d'une collection, l'organisation d'un *showroom*, l'organisation d'un défilé de mode ou d'un *shooting* de pièces de la collection. Ainsi, les étudiants participent, se comportent et découvrent des compétences en tant qu'acteurs sociaux engagés dans des pratiques très proches de celles de la réalité professionnelle. Ils prennent ainsi conscience que les choses ne se font pas par *magie*, mais nécessitent du travail, de la collaboration, de la persévérance, de la méthode et des connaissances. Dans les activités créatives que sont la mode et les arts, cette approche par projet donne plus de sens aux pratiques car, à travers leurs compétences, ils s'approprient les savoirs non pas comme un objet académique, mais comme des outils pour leur vie professionnelle et pour leur existence dans sa globalité. (Howe, 2017)⁶⁴

Organiser l'apprentissage : les projets ne fonctionnent pas comme des cours traditionnels, ce qui signifie que les étudiants sont confrontés à des problèmes, en dehors de l'école. Par exemple, s'il s'agit de développer une collection, ils sont confrontés à des obstacles tels que l'obtention de tissus, l'apprentissage de la coupe, de la préparation et de la fabrication ; ils découvrent également la valeur économique, car ils doivent demander des prix, négocier et, en même temps, développer leur processus créatif ; la recherche, l'expérimentation et la réalisation d'idées sont encouragées. C'est pourquoi, en organisant l'apprentissage, est encouragé un certain degré d'autonomie et de prise de décision, ainsi que la capacité à réfléchir, à analyser et à remettre en question les connaissances et l'apprentissage.

⁶⁴ Howe, R. (2017). *De l'approche par compétences au projet par compétences*. Pédagogie Collégiale, 30(3), p. 5-8. Consulté 1 octobre 2021 : <https://mobile.eduq.info/xmlui/bitstream/handle/11515/37434/howe-30-3-2017.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Cette pédagogie permet à l'étudiant d'identifier ses réalisations et ses lacunes dans une perspective d'auto-évaluation et de coévaluation. Parfois, lorsqu'il est confronté à des défis, l'étudiant est en mesure d'évaluer ses capacités formatives et ses lacunes. Lorsqu'il ne sait pas comment résoudre un problème, il se communique avec ses camarades de classe plus avancés. Cet aspect de la pédagogie de projet est possible parce que les créations ne sont pas individuelles mais collectives, de sorte que la responsabilité n'incombe pas à un seul étudiant ni à un seul enseignant.

L'approche par projet permet de développer les *soft skills* telles que l'écoute, l'élaboration de propositions, la négociation de compromis, la prise de décisions et le respect. Les préoccupations et les connaissances sont partagées ; les tâches sont réparties et coordonnées. Les participants au projet évaluent ensemble l'organisation et l'avancement du projet. Ils prennent conscience de l'importance de développer l'intelligence collective, c'est-à-dire la capacité du groupe à répartir et à fixer des objectifs qu'ils ne pourraient pas atteindre seuls. Nous considérons que cet objectif pourrait à lui seul justifier l'utilisation du projet comme cadre universitaire.

Amener l'étudiant à pratiquer son pouvoir d'action : Tous les participants interagissent et sont en mesure de réaliser l'impact de leurs actions sur les autres membres de l'équipe et sur le projet lui-même. *L'empowerment* implique de prendre conscience de sa place dans le projet, de comprendre son engagement et de développer ses compétences. Ainsi, la participation à un projet donne confiance et identité, ingrédients nécessaires pour avoir envie d'apprendre et de s'améliorer, de se savoir capable. Dans la mise en œuvre que nous analyserons ci-dessous, le projet mené avec le créateur Maurizio Galante a permis d'observer comment les étudiants ont développé cette certaine *indépendance*. La pédagogie de projet fournit les outils nécessaires à la construction d'une identité créative, personnelle et professionnelle forte comme créateur de mode.

Si, comme le considère Boutinet (1995), nous sommes dans une société de projets, il est indispensable d'apprendre à les développer. Dans l'approche par projet, on apprend en faisant, et les projets réussis sont, à mon sens, des projets qui bénéficient d'un facilitateur sachant animer et médiatiser. Dans une large mesure, cette figure actuellement se trouve en dehors du corps enseignant de l'Institut. C'est pourquoi, afin d'apporter une valeur ajoutée, IESMODA invite généralement des créateurs ayant une certaine reconnaissance et expérience professionnelle.

En conclusion, la pédagogie de projet a pour fonction de rassembler les connaissances, ce qui en fait une pratique interdisciplinaire, et de développer les compétences en dehors de l'environnement universitaire et plus près du lieu de travail. Elle consolide les étudiants dans un sentiment d'identité, ainsi que dans un sens de communauté. Dans les activités créatives, telles que les arts et la mode, cette forme d'enseignement et d'apprentissage enrichit l'étudiant. Aussi, nous souhaitons conclure cette section par cette citation de Perrenoud :

l'individu préserve son autonomie en protégeant une sphère d'activité où il est « maître de lui-même » ainsi qu'en influençant les orientations du groupe et les règles du jeu dans le sens de ses propres préférences. (Perrenoud, 1999)⁶⁵

La prochaine section concernera les avantages observés de l'approche par projet par rapport à l'enseignement traditionnel.

2.1.3 Les avantages de la pédagogie de projet

Parler d'avantages implique toujours un certain degré de comparaison : des avantages par rapport à quoi ? Dans le cas présent, il s'agit de l'observation menée pendant une vingtaine d'années

⁶⁵ *Op. cit.*

de la manière dont les projets parviennent à lier l'apprentissage mieux que l'enseignement traditionnel. Comme nous l'avons mentionné, cette pédagogie permet le développement chez les étudiants de compétences transversales, mais aussi une plus grande motivation. Cela conduit à un plus grand approfondissement de l'apprentissage, à une plus grande autonomie dans la mise en pratique des connaissances. Enfin, nous croyons que cette pédagogie peut apporter certains bénéfices sociaux.

Le premier point à aborder est donc le développement de compétences transversales. Contrairement à l'enseignement traditionnel, où le savoir est lié à un enseignant qui enseigne et à un étudiant qui reçoit passivement le savoir, la mise en œuvre de projets implique des compétences qui développent une éducation active. En ce sens, le projet promeut des compétences transversales qui recoupent le contenu de plusieurs matières et qui sont vécues comme un travail continu dans le cadre du projet. Parmi ces compétences, citons premièrement la collaboration, car les étudiants apprennent à partager les responsabilités, à déléguer des tâches et deviennent conscients de leurs forces et de leurs possibilités. Deuxièmement, la pensée critique est développée, car les collaborateurs du projet mettent en œuvre leur capacité à analyser l'information, à évaluer les sources et à développer des arguments. Enfin, les étudiants développent des compétences en matière de résolution de problèmes lorsqu'ils identifient et résolvent des difficultés réelles et prennent des décisions qui affectent l'ensemble de l'équipe. Ils apprennent à coexister dans des environnements de travail et à gérer leur temps. La chercheuse Isabelle Bordallo insiste sur le fait que « le projet est un pas vers une forme de transversalité » (Bordallo & Ginestet, 1993, p. 13)⁶⁶.

L'un des avantages que nous aimons souligner est la façon dont la pédagogie de projet suscite chez les étudiants la motivation d'en apprendre davantage, sur la création de mode. À de

⁶⁶ Bordallo, I., & Ginestet, J.-P. (1993). *Pour une pédagogie du projet*. Hachette Éducation.

nombreuses reprises, nous avons encouragé la participation d'étudiants confrontés à de graves conflits psychologiques, familiaux ou identitaires, tels que la dépression, la séparation de leurs parents ou des problèmes liés au genre. Les difficultés rencontrées par ces étudiants se reflètent souvent dans les notes obtenues dans les cours traditionnels. Cependant, nous avons remarqué que plus ils se sentent impliqués dans un projet collaboratif, plus les étudiants en conflit parviennent à s'échapper de ces problèmes. En effet, l'engagement et la motivation accrus des étudiants, qui relient les projets à un apprentissage significatif, leur donne une voix dans la réalisation de projets authentiques et pertinents. D'après Michel Huber :

un projet est une succession de certaines tâches, mais intégrées dans un ensemble cohérent, qui est le projet, dont la finalité est explicite et dont la reconnaissance sociale est attendue. [...] en termes de motivation, d'engagement dans un ensemble de tâches scolaires. Je remarquai également que le dynamisme généré par le projet rejaillissait sur les autres séquences d'apprentissage et pouvait même perdurer l'année suivante. (Huber, 2020, p. 228-229)⁶⁷

La reconnaissance sociale dont parle Huber est fondamentale pour le développement académique d'un étudiant, car elle lui donne les outils pour être valorisé par les autres, qu'il s'agisse de pairs, d'enseignants ou de collaborateurs externes.

D'autre part, en se concentrant sur le projet, les étudiants développent des connaissances et une compréhension plus profonde et plus durable, parce qu'ils apprennent dans des contextes réels, plutôt que dans des environnements contrôlés et encadrés tels que la salle de classe :

⁶⁷ Huber, M. (2020). *Apprendre en projets. La pédagogie du projet-élèves*. Cronique Sociale.

une étude sur la mise en œuvre de l'apprentissage par projet par des étudiants de 7^e année (équivalent 5^e année) en physique chimie montre que ces étudiants, dans les conditions ordinaires d'une classe normale, sont capables de réfléchir en profondeur et de planifier correctement leur projet, mais que le caractère scientifique de leurs questions et la rigueur nécessaire au traitement de certaines données ne sont pas toujours disponibles. D'autre part, ces étudiants sont tellement enthousiastes lors du projet que les auteurs de l'étude se demandent comment préserver cet intérêt pour les cours de sciences à venir. (Reverdy, 2013, p. 53)⁶⁸

Cette citation montre comment cette pédagogie lie la motivation à l'approfondissement de connaissances : les étudiants ont maintenu une position plus réfléchie et ouverte à l'*émerveillement* parce que leur apprentissage s'est fait par le biais de l'apprentissage par l'expérience. John Dewey propose cette comparaison avec l'enseignement traditionnel :

en acquérant certaines compétences et en apprenant certaines matières qui seront nécessaires plus tard (peut-être à l'université ou à l'âge adulte), les étudiants sont naturellement préparés aux besoins et aux circonstances de l'avenir. La « préparation » est une idée dangereuse. Dans un certain sens, chaque expérience devrait contribuer à préparer une personne à des expériences ultérieures plus profondes et plus étendues. C'est le sens même de la croissance, de la continuité, de la reconstruction de l'expérience. Mais c'est une erreur de supposer que la simple acquisition d'une certaine quantité d'arithmétique, de géographie, d'histoire, etc., qui est enseignée et étudiée parce qu'elle peut être utile à un moment donné dans le futur, à cet effet, et c'est une erreur de supposer que l'acquisition de

⁶⁸ Reverdy, C. (mai-juin de 2013). *L'apprentissage par projet : de la recherche*. Consulté 6 janvier 2022 : <https://eduscol.education.fr/sti/sites/eduscol.education.fr/sti/files/ressources/techniques/5180/5180-186-p46.pdf>

compétences en lecture et en calcul constituera automatiquement une préparation à leur utilisation correcte et efficace dans des conditions très différentes de celles dans lesquelles elles ont été acquises. (Dewey, 1997, p. 47)⁶⁹

En d'autres termes, l'apprentissage seul ne suffit pas. Il est important de les mettre en pratique, de leur donner un sens pour la vie et de motiver les étudiants à les utiliser dans leur vie professionnelle. La complexité de la pédagogie de projet réside dans le fait que « le problème central d'une éducation basée sur l'expérience est de sélectionner le type d'expériences qui se vit de manière fructueuse et créative dans les expériences ultérieures » (Dewey, 1997, p. 27-28).⁷⁰

Comment définir ce qu'est une expérience fructueuse ? Pour répondre à cette question, notons qu'il semble essentiel de centrer l'expérience éducative sur *l'autonomie*, afin que les étudiants soient capables de développer cette compétence dans tout leur développement professionnel et qu'elle soit décisive dans toute formation créative. Nous défendons la pédagogie de projet parce qu'elle favorise l'autonomie ; les étudiants prennent des décisions et partent de leurs propres initiatives. D'autre part, ils développent un engagement envers le processus de réalisation du projet. Les projets encouragent les réalisations par la prise de responsabilité et les initiatives individuelles. Reverdy, en rappelant ce que Dewey a proposé dès le début, et qui constituera la principale influence sur la pédagogie de projet, mentionne que le philosophe « pense que l'enseignement doit être pragmatique, en partant des intérêts des étudiants, de leur vie quotidienne et en développant leur autonomie. Il veut placer l'expérience au centre de l'apprentissage et

⁶⁹ Dewey, J. (1997). *Experience and Education*. Free Press.

⁷⁰ *Op. Cit.*

souhaite que l'école soit centrée sur l'apprenant et non sur l'enseignant, ce qui était le cas à l'époque » (Reverdy, 2013, p. 47).⁷¹

Nous avons exposé les avantages de l'approche par projet pour les étudiants. Dans la section suivante, l'accent sera mis sur l'enseignement car il s'agit de réfléchir au rôle de l'enseignant dans la pédagogie de projet

2.1.4 Enseigner dans le cadre d'une pédagogie de projet

La pédagogie de projet, qui place l'apprentissage de l'étudiant au cœur de la méthode, l'engage dans des projets authentiques et significatifs. Pour atteindre cet objectif, le rôle de l'enseignant est crucial et multiple. Plutôt que comme une source de connaissances, la pédagogie de projet conçoit l'enseignant à fois comme un facilitateur, comme un guide et comme un mentor. Ces rôles représentent des défis importants et des opportunités pour enrichir l'expérience d'apprentissage des étudiants et pour la position de l'enseignant. D'une certaine manière, celui-ci doit renoncer à un certain contrôle, car il s'agit de faire de l'étudiant le responsable de son apprentissage ; il s'agit d'enseigner comment apprendre. En ce sens, les propos de Proulx sont pertinents : « La pédagogie de projet implique un changement, une modification réelle du rôle de l'enseignant » (Proulx, 2004, p.75,76)⁷².

En tant que facilitateur et guide, l'enseignant fournit les ressources nécessaires aux étudiants. En d'autres termes, il fournit les informations et les outils pour mener à bien les projets. En ce sens, l'enseignant est un guide qui conseille les étudiants dans leurs explorations et les aide à surmonter les obstacles. Comme nous avons pu le constater, la tâche est difficile. Comment

⁷¹ Reverdy, C. (mai-juin de 2013). *L'apprentissage par projet : de la recherche*. Consulté 23 février 2022 : <https://eduscol.education.fr/sti/sites/eduscol.education.fr/sti/files/ressources/techniques/5180/5180-186-p46.pdf>

⁷² *Op. cit.*

l'enseignant devient-il un guide ? Tout d'abord, en favorisant la réflexion, l'enseignant pose les questions qui suscitent les explorations des étudiants, encourageant ainsi la pensée critique. De cette manière, l'étudiant devient capable de comprendre et d'élaborer des propositions créatives, organisées et claires. Alors que l'enseignant est le guide, l'étudiant est « l'apprenant et donc l'acteur et l'évaluateur de sa propre formation » (Bordallo & Ginestet, 1993, p. 27)⁷³.

D'autre part, la pédagogie de projet met l'accent sur la promotion de l'autonomie. Quel est le rôle formateur de l'enseignant à cet égard ? L'enseignant encourage l'apprentissage autonome et, tout en soutenant les réussites de l'élève, essaie d'éviter la frustration et le sentiment d'échec lorsque les résultats ne sont pas à la hauteur des attentes. Il est important de souligner que l'enseignant, en posant des questions à l'étudiant, l'aide à améliorer son rôle dans le projet.

Dans la pédagogie de projet, le grand défi de l'enseignement est sans aucun doute le temps. Pour relever ce défi majeur, l'enseignant doit trouver un équilibre entre le désir de guider les étudiants et celui de leur donner le temps d'explorer et d'expérimenter les solutions que le projet exige. C'est pourquoi il est essentiel d'élaborer des plans limités dans le temps, avec des échéances claires et, bien sûr, de pouvoir les ajuster en fonction des besoins du projet et des progrès des participants. Par conséquent, à la question portant sur le rôle de l'enseignant dans la pédagogie de projet, la réponse suivante me semble appropriée :

[...] l'enseignant fait le point sur la recherche, planifie ses pratiques à mettre en œuvre, évalue la durée nécessaire à cet apprentissage par projet dans son travail [...], coopère avec les autres enseignants, vérifie si le projet peut donner du sens au projet d'école. [...] encadrer

⁷³ Bordallo, I., & Ginestet, J.-P. (1993). Pour une pédagogie du projet. Hachette Éducation.

et soutenir le travail des étudiants, mais sans être trop présent. [...] ne pas aider les étudiants, mais seulement les influencer quand c'est nécessaire. (Vannes & Laurient, 2019)⁷⁴

Pour conclure quant à l'importance de l'enseignement dans la pédagogie de projet, nous rappellerons que l'enseignant, en tant que guide, favorise la construction de l'apprentissage et crée un climat propice à ce développement. Pour ce faire, il gère le temps et questionne les étudiants. D'autre part, en tant que motivateur, l'enseignant donne l'exemple d'un engagement important et fait preuve de persévérance face aux défis du projet. Enfin, il joue un rôle clé de médiateur ; il doit être accessible en matière de savoir-faire et de savoir-être.

Pour conclure la section théorique sur la pédagogie de projet et passer à sa mise en œuvre dans le IESMODA en collaboration avec le créateur Maurizio Galante, nous aimerons souligner la manière dont un projet peut être réussi.

2.1.5 La réussite éducative dans la pédagogie de projet

L'approche par projet est une approche intéressante si l'on cherche à promouvoir l'apprentissage actif et le développement de compétences transversales, parce qu'elle se situe dans un cadre de développement explorant les connaissances à acquérir par les étudiants à partir de l'expérience elle-même. Cependant, pour garantir son succès, il est nécessaire de définir clairement les objectifs du projet et sa planification, de maintenir une mise en œuvre – mais pas trop – minutieuse et de suivre les progrès en temps voulu. En ce sens, pour développer un projet réussi ancré dans cette pédagogie, il convient de considérer la planification comme un facteur clé, de

⁷⁴ Vannes, & Lorient, &. (19 de mars de 2019). *En quoi la pédagogie de projet modifie-t-elle l'acte d'apprendre ?* Productions M1 Vannes & Lorient Partager, Échanger, Discuter, ... Se former. Consulté 7 avril 2022 : <https://blog.espe-bretagne.fr/prodm1vannes/la-pedagogie-de-projet/>

former les enseignants qui mettent en œuvre les projets et de mettre l'accent sur le rôle de la communication. De plus, il est intéressant de promouvoir la culture et l'esprit créatif tout au long du processus. Il faut aussi des partenaires extérieurs qui ont un certain capital symbolique attractif pour les étudiants et enfin, être ponctuel dans le rôle de l'évaluation et du retour d'information aux participants du projet.

Le premier facteur de réussite de la pédagogie de projet est donc la planification réussie du projet. Celle-ci dépend de la mesure dans laquelle la planification est correctement détaillée dans ses différentes étapes, à savoir la préparation, la formation, le lancement du projet, les ajustements en cours de projet et la phase finale d'évaluation pour de meilleurs résultats ; « toutes sont essentielles à la réussite du projet » (Huber, 2020, p. 86-87)⁷⁵ :

lors de la planification, les objectifs précis, la définition, la raison d'être et l'utilité du projet sont établis. Les compétences transversales sont alignées sur les connaissances à développer. Avec l'appui d'un calendrier, il est possible de structurer les étapes clés du projet. Il est nécessaire de maintenir un agenda de travail, selon des échéances et des dates de clôture pour chaque étape. Il est important de ne pas supposer que tout a été dit et fait. C'est pourquoi une partie de la planification implique également des réunions de planification régulières pour réajuster les plans. (Huber, 2020, p. 86-87)⁷⁶

Enfin, en ce qui concerne l'apprentissage, il est important de souligner la différence de personnalité de chaque participant au projet, car chacun apprendra différemment, en développant des compétences transversales variées selon les participants. Par conséquent, un soutien adapté à

⁷⁵ Huber, M. (2020). *Apprendre en projets. La pédagogie du projet-élèves*. Cronique Sociale.

⁷⁶ *Op. cit.*

chaque étudiant est nécessaire. En ce sens, le réseau de soutien doit être complet. Huber affirme que :

[...] si la pédagogie de projet est prometteuse, elle est aussi une pratique exigeante. Le travail en équipe au sein de l'établissement, le soutien par un réseau favorisant les échanges et la solidarité entre les équipes, le soutien par une structure nationale, les initiatives des centres de formation, etc., sont les conditions nécessaires au développement de cette pédagogie. (Huber, 2020, p. 187)⁷⁷

De cette manière, les aides peuvent être adaptées aux différents niveaux d'apprentissage des étudiants et, idéalement, dans un système d'éducation basé sur des projets, les appuis pourraient fournir davantage d'outils aux enseignants et aux étudiants.

D'autre part, il est important d'ouvrir des ateliers, des séminaires et des cours de courte durée, afin d'identifier les compétences nécessaires pour guider et faciliter le processus de la pédagogie de projet. Bien sûr, il est également nécessaire d'offrir des ressources pédagogiques et d'exposer des cas de projets réussis afin de motiver les enseignants à adopter cette pratique éducative. Cet aspect est fondamental car, comme l'a constaté M. Proulx, les enseignants sont souvent réticents à adopter cette méthodologie. Il en donne les raisons :

à notre avis, il y a trois raisons principales pour lesquelles l'approche par projet ne suscite toujours pas l'adhésion massive des enseignants. La première de ces raisons relève de ce que l'on pourrait appeler une crainte de désillusion. [...] La deuxième raison qui peut expliquer la réticence de certains enseignants à s'engager dans la démarche de projet est

⁷⁷ *Op. cit.*

qu'ils ne partagent pas, au moins en partie, certaines de leurs affirmations. (Proulx, 2004, p. 24-26)⁷⁸.

Il est donc nécessaire de former les enseignants à la pédagogie de projet afin d'éviter les désillusions, d'expliquer le sens du projet et de montrer que si la pédagogie de projet est pertinente, il n'est pas nécessaire d'abandonner complètement la pédagogie traditionnelle. Proulx conclut que :

l'apprentissage par projet est porteur de grands espoirs pédagogiques. Mais son efficacité dépend en grande partie de son association réussie avec d'autres formes pour compléter et enrichir à la fois la formation globale de l'apprenant. (Proulx, 2004, p. 28)⁷⁹

D'autre part, la réussite du modèle passe aussi par la communication. Il convient en particulier de se soucier de la communication au sein des groupes, afin d'assurer une participation juste, égale et dynamique de tous les étudiants au projet. En ce sens, le rôle et la responsabilité de chaque étudiant doivent être identifiés et classés dès le départ. Nous considérons que la communication peut également favoriser la créativité, car elle permet de partager des expériences diverses, qui passent d'abord inaperçues parmi les membres du projet, mais qui, une fois mises en œuvre, confèrent au bagage culturel de chaque étudiant une empreinte après chaque projet réussi. Il est donc important de promouvoir l'expérimentation, de prendre des risques en testant de nouvelles façons de faire et, surtout, de reconnaître et de récompenser les efforts par une communication assertive.

⁷⁸ Proulx, J. (2004). *L'apprentissage par projet*. Presses de l'Université du Québec.

⁷⁹ *Op. cit.*

Au cours des années pendant lesquelles nous avons appliqué la pédagogie de projet, je n'ai cessé de me poser la question suivante : pourquoi tous les projets ne fonctionnent-ils pas de la même manière et pourquoi ont-ils tendance à avoir des résultats différents ? Pour répondre à cette question, il est important d'évoquer le concept de *capital symbolique* du sociologue Pierre Bourdieu :

le capital symbolique est toute propriété, force physique, richesse, valeur guerrière, qui, perçue par des agents sociaux dotés des catégories de perception et de valorisation qui leur permettent de la percevoir, de la connaître et de la reconnaître, devient symboliquement efficace, comme une véritable force magique : une propriété qui, parce qu'elle répond à des « attentes collectives » socialement constituées, à des croyances, exerce une sorte d'action à distance, sans contact physique. (Jiménez, 2012, p. 116)⁸⁰

Ce capital est la reconnaissance sociale et la légitimité qu'un groupe confère à une personne, perçue comme spéciale, dans un champ social donné. Dans le cadre de la création d'une collection de vêtements, comment mobiliser les étudiants ? Comment le capital symbolique d'un invité extérieur au projet peut-il générer plus d'affinités ? Nous pensons que ce problème constitue un aspect souvent négligé lors du lancement des projets. Les étudiants se sentent plus motivés lorsqu'ils perçoivent que le résultat leur apportera une certaine distinction sociale et la reconnaissance de leur participation auprès d'une personne importante du domaine de la mode et des arts. C'est pourquoi Huber indique que :

la participation à la situation inductrice d'acteurs ayant été auteurs d'un projet comparable est déterminante ! [...] le fait que le porteur d'un projet vienne le présenter lui-même, surtout

⁸⁰ Jiménez, I. (2012). *Pierre Bourdieu. Capital simbólico y magia social* (eBook ed.). Siglo XXI.

s'il a un statut perçu comme élevé, est généralement décisif et entraîne l'adhésion générale du groupe. (Huber, 2020, p. 87)⁸¹

Enfin, abordons le rôle de l'évaluation. Ce dernier aspect est parfois oublié dans la pédagogie de projet. Des méthodes diverses et variées peuvent être utilisées pour mesurer les compétences et les connaissances acquises par les étudiants tout au long du projet. Mais il est nécessaire de prendre en compte une évaluation qui porte à la fois sur le processus et sur le produit final développé. Ainsi, une évaluation sommative peut être réalisée, qui inclut des notes finales. Dans notre cas, une présentation de la collection et des journaux de bord, sur lesquels les responsabilités prises en charge permettent l'évaluation des compétences.

En conclusion, la mise en œuvre réussie de la pédagogie de projet nécessite une planification détaillée et minutieuse, une formation adéquate des enseignants, une communication, le capital symbolique de partenaires externes et une évaluation équitable.

De cette manière, les avantages de la pédagogie de projet pourraient être maximisés. Les étudiants (et les enseignants) pourraient être amenés à créer davantage, à prendre des risques de manière plus créative et à adopter d'autres approches venant du monde réel. Avec un soutien fort de l'Institut et de l'équipe, une planification minutieuse et une volonté d'amélioration et d'adaptation aux nouveaux environnements éducatifs et de mode.

La prochaine partie du chapitre sera consacrée à la mise en œuvre d'un projet réalisé en utilisant l'approche par projet, qui s'est avéré paradigmatique dans son application au monde de la mode et des arts.

⁸¹ *Op. cit.*

2.2 Expérimentation : mise en place du projet de création d'une collection de Haute Couture



Image 45 Illustration, Edmundo Mata, 2025.

Ce chapitre vise à présenter les défis, les réalisations et les critiques soulevés par la mise en œuvre du projet de création d'une collection de Haute Couture, au cours du premier semestre 2019, où l'enseignement par projet était lié à la collaboration entre le créateur Maurizio Galante et un groupe d'étudiants de l'IESMODA. L'objectif était d'expérimenter les processus artistiques que Maurizio Galante pourrait partager avec les étudiants, qui, grâce à l'approche par projet, atteindraient une plus grande autonomie créative. Les pages suivantes montrent l'organisation et l'analyse de l'expérimentation ; elles exposent la mise en pratique artistique et éducative des idées de John Dewey et du Black Mountain College dans un projet spécifique de notre Institut. Compte tenu de ce qui précède, l'intention fondamentale de cette expérience avec les étudiants est de mettre en pratique une pédagogie qui transformera les méthodes d'enseignement et d'apprentissage de la mode et créera une nouvelle culture universitaire dans la préparation des professionnels de cette

industrie. À cet effet, nous chercherons à répondre à la question suivante : comment l'expérimentation à travers la pédagogie de projet transforme-t-elle l'enseignement supérieur de la mode, en s'inspirant de la création artistique et de l'apprentissage ?

Pour atteindre cet objectif, le chapitre est organisé en trois sections principales :

1. Les défis de la méthode d'enseignement par projet et son application dans l'enseignement supérieur de la mode : dans cette section, je montrerai que le défi fondamental est d'être capable de détourner l'enseignement traditionnel. Cela signifie qu'il est important de trouver un nouveau paradigme d'enseignement, pour une mode plus créative et responsable quant à son travail social et culturel.

2. Les résultats d'apprentissage obtenus par les étudiants dans le cadre du projet : cette section vise à mettre l'accent sur trois résultats fondamentaux ; que les étudiants atteignent une plus grande autonomie créative signifie qu'ils parviennent à trouver des sources d'inspiration plus profondes en observant le travail des créateurs, dans le monde des arts et de la mode – dans notre cas, en voyant le travail du créateur Maurizio Galante –. La deuxième réalisation est une plus grande capacité d'observation et d'étonnement, grâce à laquelle les étudiants parviennent à observer qu'à partir du quotidien et de l'ordinaire, il est possible de trouver des idées créatives et extraordinaires. Enfin, la troisième réalisation est la capacité à se connecter aux autres. Les étudiants apprennent ainsi que la performance collaborative est une forme de développement créatif, et donc artistique.

3. Les défis et les critiques de la pédagogie de projet : nous exposerons dans cette section les conclusions concernant l'expérimentation menée. Dans ce dernier point, j'indiquerai les

préoccupations auxquelles j'ai été confrontée en tant que directrice de l'Institut au sujet du projet développé avec Maurizio Galante.

2.2.1 Les enjeux de la pédagogie de projet et son application dans l'enseignement supérieur de la mode

L'enseignement par la pédagogie de projet est un défi imposant car il rompt avec les méthodes d'enseignement traditionnelles. Ces dernières éduquent à travers des formes théoriques et pratiques émanant de positions hiérarchiques dominantes, qui encouragent surtout le développement de projets individuels, au détriment de processus collaboratifs conçus selon une approche plus ouverte et créative. Là, l'étudiant n'agit guère en tant qu'agent de sa création ; il se limite à obéir à des règles et à des façons de faire qui le solidifient, au lieu de lui permettre le mouvement fluide que les tissus réclament. Le défi de la pédagogie de projet est donc de bouleverser un peu l'enseignement de la mode. Comme nous l'avons vu dans le chapitre I, les artistes renversent les choses, les transfigurent et nous permettent de voir un autre monde. De même, comme dans ceux des autres arts, le défi de l'enseignement et de l'apprentissage de la mode consiste à rendre les étudiants capables de détourner la mode, d'entrevoir les différentes façons dont nous créons, produisons et portons nos vêtements.

Dans le droit fil de ce qui précède, en tant que directrice de l'Institut, je dois relever le défi de la rupture susmentionnée avec l'enseignement traditionnel. Au cours de ce processus, je me suis posé la question suivante : dans quelle mesure le fait de provoquer une pratique perturbatrice permet-il de mieux enseigner la mode aux étudiants ? Pendant le processus, j'ai observé que ce n'était pas une tâche facile, mais qu'elle était gratifiante et que j'appréciais chaque moment de ce processus. Me mettre au défi et mettre au défi mes étudiants a en effet fait appel à mes émotions,

à ma pensée critique et bien plus encore. Un moment spécial, presque magique, se produit dans le cadre de la pédagogie de projet, lorsque les défis se transforment en émerveillement.



Image 46 Émerveillement, Ximena et Zubieta, 2019.

Cela se passe par deux niveaux. Le premier est celui de l'étonnement des étudiants lorsqu'ils atteignent le but du projet et, surtout, lorsque, surpris, ils découvrent leurs talents et leurs capacités à atteindre les objectifs qu'ils ont poursuivis. Le deuxième niveau, qui implique mon propre

étonnement, est celui du défi de la pédagogie de projet : il s'est agi d'observer et d'analyser comment les étapes et les objectifs d'apprentissage portent leurs fruits car, parfois, les chemins pour atteindre les objectifs sont insoupçonnés. Il est important de comprendre cette réalité, de se préparer à résoudre les problèmes, en fonction des besoins du projet et de ses parties prenantes. Il est donc important d'accepter que le défi soit flexible.

Par conséquent, le véritable défi pour transformer l'approche par projet de l'enseignement et de l'apprentissage de la mode consiste à provoquer une situation où sera menée l'expérience de l'émerveillement et de la connexion en s'engageant dans le projet, où se trouve autrement dit la *fluidité*, et où avoir obtenu un résultat émerveille, alors que la réponse n'était pas évidente. Comme le dit Mihály Csíkszentmihályi : « Pendant le *flux*, les gens font souvent l'expérience d'un plaisir profond, de la créativité et de l'implication dans la vie. » (Csíkszentmihályi, 2008)⁸² Je pense pertinent de comparer ces mots avec ceux de notre étudiante de second semestre April Mojica, qui décrit ainsi le défi que représente la participation à cette expérience d'application de la pédagogie de projet :

« La meilleure étape a été lorsque Jésus et moi avons fabriqué le manteau à nœuds et lorsque nous l'avons terminé : c'était le meilleur moment. Nous avons veillé toute la nuit et l'avons terminé le matin. Je ne me souviens pas avoir pleuré, mais à la fin, je n'avais plus de larmes ; j'ai juste admiré, émerveillée. » (Les transcriptions complètes des entretiens sont présentées à l'annexe 1)

⁸² Csíkszentmihályi, M. (2008). *Flow : The Psychology of Optimal Experience*. Harper Perennial.



Image 47 Look "Nudos", développé par April et Jesús, 2019.

L'expérience de cette étudiante témoigne du plaisir et de la créativité tels que Csíkszentmihályi les *conçoit*. Ainsi, l'apprentissage par le biais du projet permet d'obtenir des résultats plus significatifs que la méthodologie traditionnelle, car il présente un plus grand défi, en même temps qu'une confrontation de l'étudiant avec ses propres frustrations. Dans le cas d'April, les larmes se transforment en admiration et en étonnement, éléments permettant de détourner le concept traditionnel de mode, afin que celle-ci relève d'une approche plus artistique. De plus, et malgré la fatigue, il s'agit d'une expérience partagée, où l'apprentissage permet une meilleure compréhension du travail créatif dans le processus ; la responsabilité est ici en jeu, comme dans les projets, de même que la collaboration, afin que le résultat final fonctionne. Sous cet angle, notre étudiante propose une comparaison avec l'enseignement traditionnel :

il y a une grande différence avec nos salles de classe. En classe, nous ne vivons pas vraiment l'expérience de la collaboration. Dans des cours normaux, nous ne comprendrons jamais la pression qu'il y a à terminer une collection à temps, car il s'agit d'un véritable défilé de mode. En classe, nous n'apprenons que la théorie et comment commencer. Lorsque nous mettons les choses en pratique, c'est différent. J'ai donc été très heureuse. J'ai appris à travailler en équipe, ce que je n'avais jamais fait auparavant. Je n'avais jamais été impliquée dans un projet réel où je pouvais mettre en pratique ce que nous avons appris en classe. Et nous devons résoudre les problèmes au fur et à mesure. Nous n'avons pas le temps de stresser, mais nous devons essayer de les résoudre le plus rapidement possible. Nous partions d'une situation plus réelle, plus proche de ce que nous allons vivre dans notre future vie professionnelle. C'est complètement différent. J'ai vraiment apprécié le projet : nous apprenons beaucoup plus de savoir-faire et de relations personnelles. (Mojica, A. 2019).

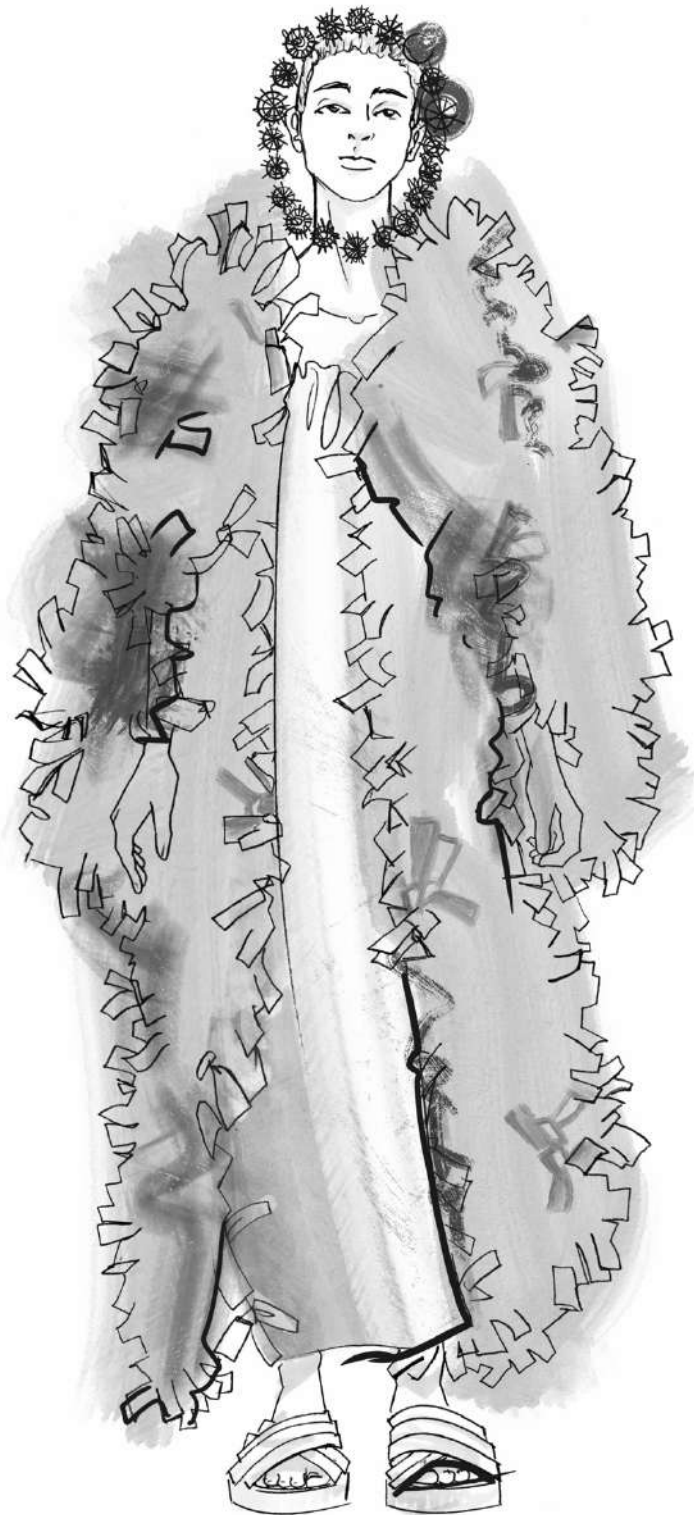


Image 48 Look "Nudos". Illustration, Edmundo Mata, 2025.

On peut apprécier dans les mots cités l'expérience des étudiants dans un projet qui défie la pédagogie traditionnelle, parce que le besoin de compléter le projet se fait évident. C'était le cas avec la collection Haute Couture à laquelle ils ont collaboré avec le créateur Maurizio Galante. Le défi consiste donc à mettre en pratique ce qui a été appris, à le soumettre à l'expérimentation du travail professionnel, et le rapprocher de sa prochaine étape, celle de la création professionnelle de mode. L'étudiante Paulina Wejebe présente ainsi les résultats de son travail sur le projet :

« J'étais remplie d'émotion et de stupéfaction. Voir quelque chose que j'avais aidé à créer, exposé et présenté le premier jour de la Semaine de la Haute Couture à Paris. Ce fut une grande et belle expérience, et je suis fière d'avoir travaillé aux côtés et à proximité de Maurizio Galante. »
(Wejebe, P., 2019)



Image 49 Look "Jaguar", développé par Paulina, Rubí et Monica.

Nous en arrivons donc au défi de la création : que signifie enseigner pour être créatif, quelles sont les caractéristiques de la création dans les arts et la mode, comment l'approche par projet peut-elle faciliter l'enseignement et l'apprentissage créatifs ? Grâce à cette méthodologie pédagogique, nos étudiants ont pu se rendre compte par eux-mêmes de ce qu'est la création dans la Haute Couture, à travers un message fort, tel celui véhiculé par Maurizio Galante, qui s'appuie sur des processus créatifs et artistiques parvenant à susciter une réflexion culturelle.

Il est pertinent à ce stade de présenter Maurizio Galante. Il a reçu une formation d'architecte, et non, à proprement parler, celle de la mode. Sa formation, en tant que créatif dans un domaine différent, lui permet de maintenir une distance créative intéressante dans sa manière de regarder, de comprendre et de concevoir les vêtements. Il ne voit pas les formes et le volume d'un vêtement en fonction du corps et de ses formes, comme le veut la tradition. Au contraire, il a tendance à travailler avec des volumes géométriques, loin du corps. C'est précisément ce sur quoi nous travaillons à IESMODA depuis plusieurs années, sur les formes géométriques, comme les cercles, les rectangles et les carrés, afin de jouer avec certains volumes d'une manière différente et sans genre (ni féminin, ni masculin). Nous essayons également de créer de nouveaux modèles de pantalons qui s'adaptent au corps de l'homme et de la femme, dans différentes tailles. En d'autres termes, il s'agit de sortir de la pensée traditionnelle de la mode et d'envisager le vêtement sous un angle différent et créatif.

Le défi, encore une fois, est, dans une certaine mesure, *de ne pas créer à partir de pièces de base traditionnelles* (telles que des modèles déjà créés par d'autres) ; il faut changer de paradigme et ne pas se contenter d'apporter des modifications, contrairement à ce qui est généralement le cas dans le domaine de la mode. L'approche de Galante et la pédagogie de projet

appliquée à la mode provoquent une transformation du paradigme car il s'agit de rompre avec le moule habituel pour résoudre le problème d'une manière différente, plus créative et moins rigide.

Prenons un exemple de ce détournement et de la possibilité de travailler à partir d'un nouveau paradigme de la mode, et de l'empreinte laissée sur les étudiants ayant collaboré à ce projet. Dans la collection de Maurizio Galante en collaboration avec IESMODA, *le manteau de boules de laine* a été réalisé. Ce manteau présentait une réelle difficulté : comment maintenir une forme esthétiquement agréable qui, néanmoins, rompt avec les mesures exactes et la symétrie ? Le créateur a joué avec cette idée et a montré aux étudiants une façon nouvelle et non traditionnelle d'installer chaque bande de boules à la fois verticalement et horizontalement. Cette façon de travailler rompt avec les méthodes conventionnelles d'enseignement de la couture dans le cadre du paradigme traditionnel. Maurizio Galante a enseigné un détournement d'un point de vue pédagogique et artistique : les étudiants habitués à la perfection et à la symétrie ont pu observer des manières plus créatives de fabriquer un vêtement.

Lorsqu'on a laissé les étudiants résoudre et compléter le manteau de boules de laine, ils n'avaient pas bien compris encore l'importance de la non-perfection ; ils n'avaient pas intuitivement observé que l'incomplétude irrégulière permettait une autre poésie. Ils ont ressenti une certaine frustration lorsqu'ils ont vu que le manteau ne présentait pas de symétrie. Ils ont commencé à s'inquiéter de *l'imperfection* de la structure et n'ont pas tout de suite réalisé que si, entre deux boules verticales le pas horizontal du fil n'était pas exactement à la même hauteur que la bande suivante, un équilibre serait naturellement trouvé.

Dans ce cas, l'équilibre est obtenu naturellement, en déplaçant les boules sans les forcer. Ce sont des détails très importants comme ceux-ci qui contribuent pour beaucoup à l'apprentissage de la créativité et à la rupture avec l'enseignement traditionnel ; en dehors d'un projet, un tel

apprentissage serait difficilement concevable. Maurizio Galante ne s'est apparemment pas soucié de savoir si les bandes avec les boules tombaient ou non à l'endroit *traditionnellement parfait*.



Image 50 Look "Bolitas de lana", développé par Laura, Jesús avec Maurizio Galante, 2019.

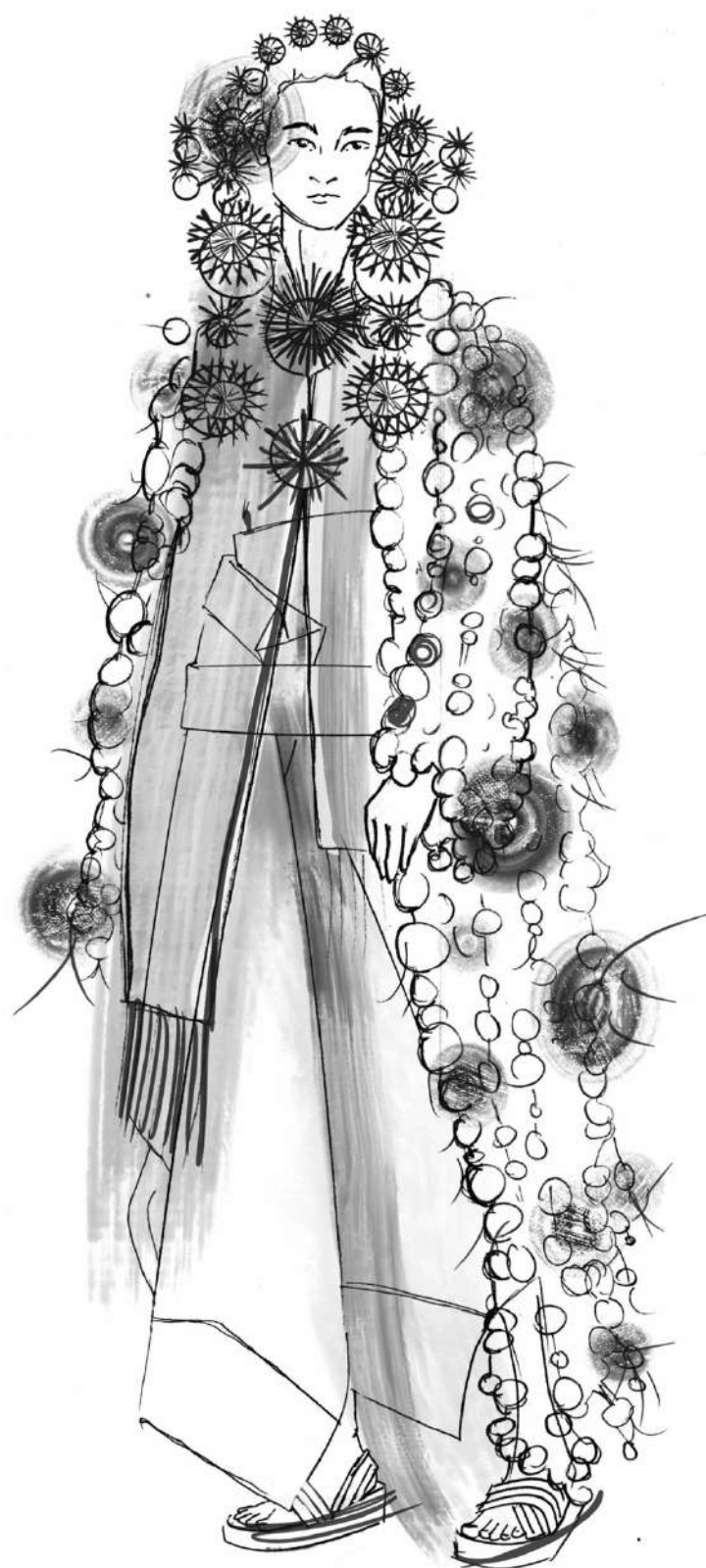


Image 51 Look "Bolitas de lana". Illustration par Edmundo Mata, 2025.

Aucune des bandes fabriquées à la main n'avait la même couleur de boules, ni les différentes couleurs placées dans le même ordre, ni les mêmes espaces entre les boules, ni les mêmes espaces dans chaque bande. De plus, il était impossible qu'une bande horizontale soit identique à une bande verticale. Cependant, le créateur ne semblait pas du tout préoccupé par ce problème apparent, qui semblait si important pour les étudiants : on leur avait enseigné l'importance de la précision, des mesures exactes et de la symétrie dans le cours de coupe et de couture, ainsi que dans le cours de modélisme, de sorte qu'ils étaient en conflit avec leur ancien paradigme et confrontés à la pédagogie traditionnelle.

Le sujet a marqué les étudiants, comme en témoignent les propos de Laura Castro :

il [Maurizio Galante] semble comprendre parfaitement que des erreurs peuvent être commises et que rien n'est parfait. Cette compréhension m'a beaucoup surprise. Lorsque nous travaillions sur le manteau en laine, nous étions très inquiets, sur le point de nous cogner la tête contre les murs, parce que les bandes n'étaient pas identiques. En fait, nous avons dit au créateur Maurizio Galante que le manteau serait tout tordu, mais lui, sans anxiété apparente, a continué à nous montrer comment assembler les pièces. C'était incroyable de sentir ce détachement, ce côté humain sans stress qui ne cherchait pas forcément la perfection. Le voir si serein a été une véritable expérience d'apprentissage pour moi.

Les étudiants étaient confrontés à un défi clair : le changement de paradigme. Maurizio Galante ne semblait pas du tout inquiet, mais ils ont été horrifiés en voyant que pas une seule boule de laine ou bande ne correspondait. Et ils ont vu le créateur de Haute Couture observer leur

incapacité à résoudre le problème. Maurizio Galante s'est alors approché d'eux et leur a montré comment, petit à petit, tout pouvait être remis en place. Cela les a immédiatement rassurés. Il leur a appris qu'en ne se conformant pas à une pensée rigide et à des règles arbitraires, en adaptant les bandes et les boules de laine une à une, les lignes ne seraient certes pas parfaitement tracées, mais que l'ensemble, pris dans sa globalité, serait intéressant et créatif. Le but n'était pas que les lignes soient parfaitement orthogonales, avec des espaces identiques entre chaque boule de laine.

Maurizio Galante leur a montré que l'imparfait peut être esthétiquement plaisant ou intéressant – n'est-ce pas à cela que nous devons notre plaisir à contempler la beauté dans la nature ? D'une certaine manière, la nature dans ses formes exubérantes joue avec ce dynamisme et est une poésie de l'imparfait. Les étudiants ont également découvert que Maurizio Galante aimait jouer avec l'art du *détournement*, en l'occurrence *en transformant* des boules de laine vraisemblablement destinées à la décoration intérieure et non pas, pour la création d'un grand manteau ; on voit ici comment l'approche artistique confère une plus grande créativité à la mode. Ce manteau, avec ses plus de mille trois cents boules de laine, était le premier du genre. Il a constitué la première pièce de la collection réalisée avec les étudiants, achevée pendant le séjour de six jours de Maurizio Galante au Mexique.

Il est souhaitable que nos étudiants embrassent l'art du détournement, comme le font certains artistes, même si nous ne savons pas ce qu'ils réaliseront ou ce qu'ils apprendront précisément, car ils apprennent d'une manière différente, non traditionnelle. Dans le cadre de cette approche de projet, d'après ce que j'ai observé, la création ne doit pas être trop planifiée à l'avance ni être trop détaillée, car on risque de vouloir éviter les accidents ou l'émergence de nouvelles possibilités. Un potentiel créatif non planifié, une rupture avec le paradigme établi : c'est là que se trouve la richesse de cette approche.

2.2.2. Résultats d'apprentissage obtenus par les étudiants dans le cadre du projet

Des défis aux réussites : qu'apporte la pédagogie de projet une fois que les étudiants ont terminé leur participation ? Nous pensons que ces acquis s'expriment dans les conditions suivantes : les étudiants apprennent à avoir une autonomie créative et donc à trouver de meilleures sources d'inspiration, à libérer leur capacité d'observation, à réaliser un travail collaboratif et, enfin, à être plus critiques. Ainsi, la mise en œuvre de cette expérimentation vise à donner aux étudiants la capacité d'être de véritables créatifs pour produire des pièces de mode réellement significatives, qui cherchent à résoudre des problèmes, comme le fait, par exemple, l'industrie de la mode aujourd'hui, en tant que foyer de consommation effrénée, source de grands gaspillages et de fortes pollutions. Face à ces problèmes complexes, la meilleure option est de chercher des solutions créatives.

Le premier résultat clair de la collaboration entre Maurizio Galante et les étudiants de l'Institut est l'obtention d'une plus grande autonomie. Par *autonomie créative*, nous comprenons la capacité à prendre conscience du processus créatif et à prendre les décisions nécessaires à la création d'un modèle. L'enseignement traditionnel de la mode se concentre sur la manière dont l'enseignant *enseigne* à l'étudiant, par exemple, la *manière correcte de réaliser un patron*. Dans la pédagogie de projet, au contraire, l'accent est mis sur la manière dont l'étudiant *construit ses* connaissances, dont il résout les problèmes grâce à sa capacité créative. Par conséquent, l'*autonomie créative* atteinte par les étudiants en renversant la méthodologie traditionnelle et en la transformant en un enseignement et un apprentissage fondé sur des projets est ce qui est en jeu et est considéré comme une réussite. Le développement de l'autonomie exige des étudiants qu'ils fassent face, à tout moment, à l'incertitude, à l'inconnu et au changement constant. Dans le cas de la collection entre Maurizio Galante et IESMODA, nous avons pu observer que des événements

imprévus se produisent souvent et qu'ils doivent généralement être résolus rapidement et avec assurance.

Alors, comment acquérir une plus grande autonomie créative, comment faire face à l'imprévu ? La planification, nous le savons, est fondamentale, mais la gestion de l'imprévu dans la mise en œuvre d'un projet l'est tout autant. De fait, tous nos projets, y compris notre projet de vie, exigent de faire face à l'imprévu : entretenir une relation, faire face à un accident, être lucide sur la finitude de notre vie, etc., sont des exemples quotidiens de la nécessité d'être autonome pour avoir une vie authentique. Il en va de même pour l'enseignement et l'apprentissage de la mode. L'autonomie créative signifie faire face à l'inattendu et être capable de créer. En ce sens, l'Institut encourage l'autonomie dès le début du diplôme, au premier semestre ; nous offrons un outil que nous avons appelé *la clé en croix (la llave de cruz)*, c'est-à-dire une clé à quatre dimensions destinées à amener l'étudiant à prendre en charge son travail créatif :

Dimension Sherlock : en hommage au personnage de Conan Doyle, *Sherlock* met en jeu le rythme de la recherche, la quête des sources d'inspiration et l'essence de chacune d'entre elles.

Dimension Leonardo : en l'honneur du grand artiste de la Renaissance Léonard de Vinci, dans le *Leonardo*, se recherche l'expérimentation avec les matériaux, les tissus, avec la création de textures, de gammes de couleurs, de graphiques imprimés, de formes et de silhouettes ; des expériences avec des bio textiles ou des teintures naturelles...etc.

Dimension Amélia : une fois *Sherlock* et *Leonardo* installés, l'étudiant cherche avec *Amélia* à intégrer la recherche au jeu expérimental du *Leonardo*. Il en résulte les *petits monstres*, c'est-à-dire une sorte de collage, où il n'y a pas encore de dessins, mais plutôt des formes inachevées et non encore identifiables. Peu à peu, ils acquièrent des pieds et une tête. Ils

sont comme des jeux surréalistes, où l'inspiration est impliquée. L'atterrissage se fait petit à petit.

Dimension du portfolio : Les dessins des pièces de la collection. Il s'agit à ce stade de terminer le processus de création des personnages habillés et parés d'accessoires. Cette étape est publique et peut être consultée dans le format du *portfolio*.

Avec cet outil, l'autonomie créative des étudiants est favorisée. Dans quelle mesure la création de mode n'est-elle pas traversée par des clichés, des idées préconçues, dont il est important de s'échapper ou auxquelles il convient de se confronter, pour arriver à un style propre ? En effet, nous croyons que la mode traverse un canevas rempli de clichés préétablis et qu'il est nécessaire de nettoyer pour créer une collection avec d'autres alternatives. Je donnerai un exemple de ce que nous avons vécu à ce sujet lors d'une autre création avec Maurizio Galante et nos étudiants.

La collection que nous avons développée avec Maurizio Galante concerne son deuxième *Carnet de voyage*. Le premier était axé sur la culture marocaine. En collaboration avec IESMODA, le thème d'inspiration était la culture mexicaine. Par conséquent, avant de commencer le projet, un groupe d'étudiants a été impliqué. Au début, il a été suggéré aux étudiants de commencer par une clé de croix (*la llave de cruz*). Avec cet outil, ils devaient prendre conscience que l'autonomie créative peut être aussi un processus de détournement, ou d'effacement du cliché. Ils étaient invités à être autonomes et à trouver des sources d'inspiration dans le quotidien mexicain, dans la vie de tous les jours et, surtout, dans les manifestations de la culture mexicain elle-même ; dans ce sens, nous avons voulu surprendre le créateur avec des éléments culturels mexicains connus, mais en les détournant, c'est-à-dire en transformant leur sens ou en changeant leurs formes, sans cesser de percevoir d'où venaient ces éléments. Il s'agissait de s'inspirer de *thèmes mexicains*, mais surtout

de les détourner, de jouer avec leurs possibilités. Enseigner l'autonomie et la créativité, nous le voyons, représente un défi : comment éduquer le regard, apprendre à comprendre les images, faire naître la création artistique chez les étudiants ? Dans notre cas, le premier jour de travail sur le projet, nous avons commencé par faire un *brainstorming* afin de réunir toutes les sources d'inspiration possibles et, après une heure d'enquête, de discussion et de recherche, nous avons une liste d'éléments potentiels possibles. Nous avons ensuite affiné cette liste. Une fois cette liste complétée, il nous restait des thèmes, qui ont été utilisés dans la collection, comme le jaguar, animal mythique pour plusieurs cultures préhispaniques et actuellement en voie de disparition, et des thèmes culturels, tels que *le resplandor* associée aux *tehuanas* et aux *muxhes*.



Image 52 Tehuana, Oaxaca. Vogue. <https://www.vogue.mx/>



Image 53 Lukas Avendaño, Muxe. Wikimedia, 2025.

Par la suite, les étudiants se sont spontanément organisés en groupes autour d'un sujet qui les intéressait et qu'ils souhaitaient approfondir. Cela a été le début d'un premier apprentissage, celui d'effectuer des recherches. Presque tous les étudiants, au même moment, se sont mis derrière leur écran d'ordinateur portable et ont commencé à faire des recherches. En les observant, nous nous sommes demandé comment échapper au regard du filtre algorithmique de Google, comment être un vrai *Sherlock* qui part enquêter, qui se cherche lui-même, comment tourner les indices comme Léonard l'a fait avec la carrière de marbre avant d'en percevoir la silhouette et la véritable essence ? Favoriser l'autonomie créative est un défi, car le rythme de la ville nous offre une véritable pollution visuelle, à laquelle nous sommes confrontés tous les jours dans nos villes. Nous devenons de plus en plus aveugles, si nous ne promouvons pas un esprit d'enquête, un esprit

curieux, capable de connaître sa réalité et de la critiquer réellement. *Sapere aude* (oser penser), s'exclamait Emmanuel Kant à la fin du XVIII^e siècle. (Noticias UCA, 2024)⁸³

Pour éviter les biais informatiques, en tant que premier filtre, nous avons conseillé aux étudiants de parler du sujet entre eux, de discuter de ce qu'ils savaient déjà sur les sujets. Nous souhaitions qu'ils puissent réfléchir aux enjeux des sujets qu'ils avaient choisis et, surtout, qu'ils définissent ensemble une stratégie de recherche pour tirer le meilleur parti de l'esprit de chacun. Tout cela, avant de se tourner vers *Internet*, car ils ont été prévenus qu'*Internet* n'était pas la seule ressource dont ils disposaient pour trouver leur inspiration. Il ne s'agit évidemment pas de diaboliser les avancées technologiques, tout ce qu'implique la recherche sur le web ou l'utilisation de l'intelligence artificielle, mais il est important de s'intéresser au monde sensible avant d'entrer dans le monde virtuel.

Premier cas : atteindre l'autonomie créative, le look du Jaguar.

Je voudrais aborder l'autonomie créative dans un cas précis : la création du *look Jaguar*. Au départ, les étudiants, qui ont effectué ensemble une recherche sur le jaguar, sont tombés dans le cliché : ils ont commencé par passer deux jours sur Internet, ont cherché superficiellement des informations, ont trouvé des images de jaguars pas assez inspirantes ou de faible résolution. Enfin, en séance plénière, nous nous sommes réunis pour analyser leurs résultats et leur fournir d'autres ressources qui leur permettraient d'approfondir et d'élargir leurs recherches afin de ne pas se contenter des informations de base fournies par les premières entrées de Google. Pour ce faire, nous avons voulu encourager leur pensée critique, leur capacité à questionner. Nous avons défini

⁸³ La frase "*Sapere aude*" significa "*atrévete a saber*" o "*ten el valor de usar tu propio entendimiento*". Este lema es central en la filosofía de Immanuel Kant, que lo destaca en su ensayo "*¿Qué es la Ilustración?*", publicado en 1784 Consulté 14 janvier 2022 (<https://uca.edu.ar/es/noticias/sapere-aude-300-anos-del-nacimiento-de-kant>)

une série de questions à poser et d'astuces pour trouver et rapporter des éléments concrets pour chaque sujet. À partir de là, les étudiants ont créé des fiches de recherche. Il est important de souligner les propos de l'élève Mónica Mendoza, qui a travaillé sur le jaguar en tant que source d'inspiration :

J'ai beaucoup aimé apprendre à mieux utiliser les sources d'inspiration et à les approfondir.

J'ai également appris à faire plus attention aux détails et à finir le vêtement plus proprement.

J'ai également appris à être plus ouverte et flexible, à travailler en équipe et à faire un peu plus confiance aux autres, mais il est toujours difficile d'être sélectif lorsqu'il s'agit de trouver des informations et des images. Il serait intéressant de faire des cours normaux [l'étudiant entend par là changer les cours traditionnels] comme un projet ou quelque chose entre les deux.

Le témoignage ci-dessus retrace la façon dont l'élève parvient, à travers le défi de la source d'inspiration, à trouver une autonomie créative. Bien sûr, elle a noté la difficulté de la créativité en mentionnant la difficulté d'être sélectif. C'est là qu'intervient un rôle fondamental dans la formation d'une éducation créative. Comment convaincre les étudiants de l'importance de sélectionner les éléments les plus inspirants à partir de n'importe quelle source d'inspiration ?

Être sélectif est l'un des enseignements les plus complexes des disciplines créatives, car apprendre à regarder, à « to open eyes » (Horowitz & Danilowitz, 2006)⁸⁴, implique la capacité à discriminer les éléments inutiles, à balayer le cliché, à s'en tenir à l'essentiel. En ce sens, le rôle de guide joué par Maurizio Galante a été décisif. Il a su aider les étudiants à trouver les éléments essentiels des

⁸⁴ Horowitz, F. A., Danilowitz, B. (2006). *Josef Albers : To open eyes*. New York : Phaidon Press Inc.

différentes sources d'inspiration. Le cas le plus frappant de cet enseignement est probablement le *look Jaguar*.

Constatant la difficulté des étudiants à trouver leur autonomie créative, Maurizio Galante a partagé avec eux sa propre méthode de sélection de l'essentiel. La première chose demandée par le créateur était de trouver une photographie de bonne qualité, pas du jaguar lui-même, mais de l'essence du jaguar, en l'occurrence la peau d'un jaguar, et plus précisément ses rosettes.

Déplacer l'attention du jaguar vers sa peau était un premier pas pour contourner le processus banal et s'engager dans un processus créatif, car il s'agissait de voir l'essence plutôt que l'apparence. Cela rappelle les mots du peintre Paul Klee, qui a dit que « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » (Philo, 2016)⁸⁵. Les étudiants ont ensuite projeté la peau du jaguar sur des feuilles blanches qu'ils ont collées sur un mur de la salle ; ils ont alors commencé à souligner les taches présentes sur la peau. Ils ont constaté que le résultat était authentique. Maurizio Galante a ensuite expliqué à deux étudiants, Monica Mendoza et Paulina Wejebe, ce qu'il était possible de faire avec les taches du jaguar. Elles étaient chargées de créer un pantalon et une veste courte, en organza de soie, de couleur jaune très clair, qui porteraient les rosettes de cette peau de jaguar. Ensuite, il s'est adressé à l'étudiante Rubí García et lui a demandé si elle voulait bien réaliser les patrons de ces deux vêtements. Elle a accepté le défi avec un grand sourire. Il ne manquait plus qu'une soie organza noire, dans laquelle découper les rosettes noires ; j'ai été chargée de courir chercher dans ma collection privée de textiles quelques mètres d'organza de soie noire que j'avais conservés.

⁸⁵ Philo, L. P. (2016, Enero 14). « *L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible.* » – Paul Klee. Retrieved from La Pause Philo Consulté 1 décembre 2022 : <https://lapausephilo.fr/2016/01/14/lart-ne-reproduit-visible-rend-visible-paul-klee/>

Il est important de mentionner que Maurizio Galante n'est resté que six jours à l'Institut. Il est rentré à Paris, et les étudiants impliqués dans le projet ont fabriqué les vêtements eux-mêmes pendant quatorze semaines ; la communication qu'ils ont eu avec Maurizio Galante après son départ du Mexique était indirecte, puisque j'ai moi-même transmis les préoccupations et les doutes des étudiants au créateur. Les étudiants ont ainsi été livrés à eux-mêmes et, à partir de cette rencontre, ont développé une autonomie créative. À cet égard, lisons le témoignage de Rubí García :

grâce à mon expérience au cours du projet, j'ai changé ma façon de regarder le même sujet [c'est-à-dire le sujet d'inspiration d'une collection] ; je pars maintenant de perspectives différentes et j'ai découvert d'autres façons de développer des sources d'inspiration. J'ai aussi appris que la recherche est une étape très importante dans le développement d'un processus créatif complet. Me plonger dans le projet, me donner à fond, a été une expérience très satisfaisante pour un résultat qui a vraiment pris beaucoup de temps. J'ai découvert des choses intéressantes dans des objets ordinaires, que l'on peut aussi transformer en choses extraordinaires. J'ai appris de nouvelles façons de broder et de construire un vêtement [...] Grâce à ce projet, j'ai appris l'importance du dévouement, de la patience, du tact, de la propreté, de la tolérance à la frustration, du travail collaboratif et de la direction d'une équipe. J'ai également découvert qu'il est nécessaire de connaître les personnes avec lesquelles nous partageons une partie du projet afin de mieux nous organiser et d'obtenir un résultat plus professionnel et optimal. [...] Le plus difficile dans ce projet et dans la recherche a été de choisir les sujets sur lesquels travailler. Sans le savoir, j'ai eu du mal à me décider car tout m'intéressait et j'ai fini par me sentir un peu frustrée lorsque j'ai dû prendre une décision. J'ai beaucoup apprécié l'attitude du créateur, qui était

toujours ouvert à tout le monde lorsqu'on leur demandait notre avis ; cela nous a montré à quel point il est humble et intéressé par les personnes avec lesquelles il travaille. Les instructions qu'ils nous ont données étaient claires et toujours disponibles. J'ai trouvé intéressante la façon dont il a partagé cette expérience ; ce qu'il sait faire et aussi comment créer et développer son propre processus créatif. J'ai vraiment apprécié la façon de trouver et de voir la beauté dans les choses les plus simples ou les plus ordinaires et de créer des pièces fascinantes. Ce que j'ai le plus apprécié, c'est la possibilité que nous avons eu de développer un vêtement sans la supervision directe du créateur : une fois que Maurizio Galante et Tal Lancman sont partis, ils nous ont fait confiance ; ils nous ont laissé le vêtement entre les mains et nous en ont confié la responsabilité. En réponse à cette confiance, nous leur avons donné beaucoup de dévouement et d'engagement personnel. La partie la plus difficile du projet a été lorsque j'ai dû gérer à la fois les cours et le projet.

Il est ainsi manifeste que si le déclencheur de l'autonomie créative était Maurizio Galante, les créateurs finaux ont été les étudiants. Ils ont pu voir comment un créateur de mode travaille en temps réel, ils ont observé un processus créatif qui détourne de la source d'inspiration, qui sélectionne les caractéristiques essentielles et se détache du reste. La leçon : apprendre à regarder, se concentrer sur la sélection de l'essentiel. Enfin, il est intéressant de noter que l'autonomie créative dans la pédagogie de projet que nous mettons en pratique se distingue de l'individualisme. Une partie de l'autonomie, dans ce cas, dépend du pouvoir de créer ensemble. Nous concluons cette section par ces mots de l'étudiante Mónica Mendoza :

il y a une grande différence entre le projet et les cours habituels : dans ces derniers, chacun travaille sur son propre projet personnel, et c'est très bien. Mais travailler sur un projet avec

différentes personnes, décider ensemble comment résoudre les problèmes, comment avancer, est beaucoup plus gratifiant. Je pense qu'aujourd'hui, concevoir ou réaliser une œuvre n'est plus seulement la tâche individuelle d'une personne ; c'est la responsabilité d'un collectif qui donnera une voix à la création.



Image 54 Préparation du look "Jaguar". Monica, Rubí, Paulina. Archives Emmr, 2019.

Résoudre un problème et apprendre à le résoudre dans des situations non planifiées à l'avance est également une véritable expérience d'apprentissage, particulièrement difficile à mettre en œuvre en classe, où tout est planifié, presque à la minute près. Ce n'est pas nécessairement le cas pour les projets. Dans le développement d'une collection, des événements imprévus se produisent constamment et doivent généralement être traités immédiatement. Cet imprévu est un ingrédient naturel auquel il faut faire face à tout moment. Il est donc important d'être à l'aise avec l'incertitude, l'inconnu et le changement constant. L'acquisition de cette autonomie est ainsi un aboutissement qui manifeste toute la portée de cet enseignement. La deuxième réalisation réside dans l'inspiration fournie par le développement artistique. Notre conviction est que, grâce à la pédagogie de projet, les étudiants en mode sont en mesure d'apprendre et de s'inspirer des approches artistiques. Ce qui signifie, en ce sens, que l'étudiant, dans un espace libre, bien qu'accompagné par des enseignants et des personnalités choisies de la mode et des arts, est en mesure de libérer son potentiel et de réaliser quelles sont ses vertus et ses talents dans le cadre d'un travail vaste et joyeux de création d'art et de mode.

Les créateurs de mode, comme les artistes, créent des œuvres. Cependant, l'enseignement traditionnel se concentre sur la mode en tant que simple marchandise, en tant qu'objet qui, une fois vendu, ne préoccupe plus le créateur, alors qu'en réalité, la mode implique bien plus que cela. N'oublions pas qu'elle crée des styles et des tendances, qu'elle peut être un moteur de changement et de distinction sociale, qu'elle crée une identité de groupe et favorise une image de bien-être entre le moi intérieur de celui ou celle qui la porte et l'image qu'il ou elle projette face aux autres. Cette quête plus large de compréhension et d'application de l'enseignement-apprentissage de la mode est plus accessible grâce à la pédagogie de projet.

Au cours de la mise en œuvre de l'approche par projet, j'ai pu observer comment cette manière d'enseigner favorise et développe certaines capacités chez les étudiants, lesquelles peuvent difficilement être libérées par des moyens plus traditionnels.

Nous avons déjà montré comment l'autonomie créative peut être encouragée et, d'une certaine manière, nous avons entrevu comment la pédagogie de projet libère les capacités, les vertus et les talents des étudiants. En d'autres termes, il s'agit pour les étudiants de découvrir l'artiste qui est en eux et de développer leurs propres approches artistiques de la mode. Pour ce faire, ils doivent d'abord perfectionner le sens de l'observation, puis la capacité d'analyse et de synthèse, afin d'être en mesure de transformer et de détourner les sources d'inspiration, ou d'utiliser l'analogie et de la traduire de manière originale dans un vêtement.

La première chose est d'apprendre à observer. Comment la pédagogie de projet y parvient-elle ? Prenons une première hypothèse : un étudiant veut s'inspirer de la plage, il se souvient donc d'une plage avec un beau soleil, du sable, imagine quelques coquillages et la mer. Comment cette image mentale peut-elle être utilisée pour créer un vêtement ? La solution la plus simple consisterait à se contenter de l'impression. Peut-être d'une photographie peut répondre aux exigences de ce que nous recherchons, mais elle ne constituerait pas un vêtement intéressant.

Elle n'incite pas l'étudiant à approfondir ce qu'il voit ; autrement dit, il n'observe pas pleinement les conséquences de son image, les potentialités de travail présentée par la plage. Cette image de la plage n'est qu'un déclencheur, mais est-elle vraiment une source d'inspiration ? Peut-être. Avant l'inspiration, les déclencheurs sont des images, imaginaires ou réelles, présentes dans l'esprit des étudiants et des artistes. Cependant, ce déclencheur peut induire une grande inspiration. Par exemple, l'air respiré sur une plage des Caraïbes peut induire des idées de transparence, ou la

netteté de la lumière que l'on y voit peut faire penser à certains tissus transparents ; l'eau de la mer peut évoquer une sensation de chaleur ou de fraîcheur, la texture du sable, des textures de textiles... Bref, ce sont des sources d'inspiration qui peuvent naître grâce à des déclencheurs. Cette façon de s'emparer d'un déclencheur d'inspiration pour faire avancer les idées est un processus particulièrement difficile à faire naître chez nos étudiants. En général, l'apprentissage de l'observation est lié au bagage culturel de l'étudiant. Il est donc essentiel d'encourager la dimension culturelle de la mode pour qu'à partir d'un bagage léger se forme un bagage vaste (et chargé) afin que l'étudiant puisse l'observer et en abstraire de nouvelles idées.

L'expérimentation que nous avons menée en faisant appel à un créateur comme Maurizio Galante, et la pédagogie de projet qui a été mise en œuvre ont notamment favorisé les capacités d'observation des étudiants. Je voudrais montrer comment le projet a réussi à stimuler leur sens de l'observation. L'objectif était qu'en apprenant à observer la démarche de Maurizio Galante, chaque étudiant puisse donner vie à ses propres idées. Les étudiants ont pu observer *in situ* le processus artistique de la création d'une collection de Haute Couture. Prenons un cas concret.

Deuxième cas : capacité d'observation avec les paniers de palmiers naturels.

Tout au long du processus de sélection des sources d'inspiration et des matériaux, certains objets ont été apportés, susceptibles d'éveiller l'esprit du créateur Maurizio Galante, de son collaborateur Tal Lancman et, bien sûr, des étudiants impliqués dans le projet de collection. Certains d'entre eux ont noté, incrédules, que l'un des matériaux qui avait le plus attiré leur attention était une série de petits paniers de trois centimètres de haut et de trois centimètres de large, en fibre de palmier naturelle. Les étudiants ne voyaient que des paniers ; ils n'étaient pas en mesure d'observer et de sortir l'objet de son contexte habituel. Maurizio Galante s'est adressé aux

étudiants pour savoir qui voulait participer au projet de ces paniers et a demandé un fil plus épais que d'habitude pour créer un nouveau textile, tout en demandant plus de paniers. Deux étudiants, Roberto Ramón et Erick Molina, sont partis à leur recherche et ont réussi à trouver mille deux cents petits paniers sur différents marchés de Mexico.

L'esprit créatif est celui qui sait voir l'extraordinaire dans l'ordinaire. Nos étudiants ont été surpris de constater qu'un objet qu'ils considéraient comme ordinaire, généralement utilisé à des fins décoratives sur les autels du *Jour des morts*, pouvait avoir une vie différente dans la Haute Couture. Erick Molina a dit des paniers qu'ils étaient « un objet qui n'intéresse personne, que vous trouvez sur un marché et dont vous ne savez même pas à quoi il sert ». Il n'a cessé d'être surpris et a répété plusieurs fois, incrédule, « nous allons l'utiliser [le matériau des paniers] pour la Haute Couture ! ». Un autre témoignage sur l'apprentissage de l'observation afin de transformer l'ordinaire en extraordinaire peut être lu dans les mots de l'étudiante Daniela Engfui :

lorsque le créateur était avec nous, il était étonnant de l'observer et de voir comment il commençait son processus de création : un petit panier insignifiant qu'il a pensé à multiplier pour en faire une veste, sans patron ; sans les patrons de base que nous utilisons toujours et auxquels nous sommes habitués. Pas de règle, pas de modèle ; juste des rectangles de petits paniers qui s'emboîtent les uns dans les autres.

Ce travail d'observation et de détournement d'objets quotidiens a une incidence évidente sur la façon dont les étudiants commencent à s'émerveiller. S'émerveiller, rappelons-le une fois de plus, c'est transfigurer l'ordinaire, donner de la valeur à des objets apparemment insignifiants. Nous considérons que l'apprentissage de l'observation se reflète dans les mots de l'étudiante Brillith Vázquez, qui a fait le commentaire suivant :

il y a eu de nouvelles choses à apprendre, des choses magiques. J'ai appris à apprécier tout le soutien que nous avons reçu. Je suis vraiment reconnaissante de ce soutien. Parfois, nous ne nous rendons pas compte de tout ce que nous recevons. J'ai découvert qu'à partir d'un simple rien, tout peut naître ; par exemple, une grande veste très cool, absolument incroyable, faite de petits paniers. Je suis beaucoup plus observatrice maintenant, j'ai appris à voir en détail [...] Mais ce que j'ai le plus apprécié, c'est l'aspect collaboratif du projet, c'est plus enrichissant et beaucoup plus amusant.



Image 55 Préparation des 2 vestes de "canastitas", Roberto, Fernanda, Daniela, 2019.

Dans ce contexte, il est important de mettre l'accent sur le travail collaboratif. Un élément fondamental de la pédagogie de projet consiste à libérer la capacité à travailler en communion avec les autres.

Dans cet esprit, mentionnons la troisième réussite observée lors de la collaboration entre Maurizio Galante et les étudiants de IESMODA. Il s'agit précisément de montrer que la création de mode est un processus qui peut être collaboratif, où les problèmes sont résolus en équipe. Collaborer avec d'autres implique une responsabilité partagée entre pairs, la possibilité de résoudre de manière créative les problèmes liés à la conceptualisation. Un autre aspect frappant de l'enseignement de la mode par le biais de la pédagogie de projet est qu'il permet aux étudiants d'être responsables de leurs progrès, ce qui génère des liens de solidarité entre eux. Le fait d'avoir pour guides des agents extérieurs à l'Institut crée un sens de la communauté qui est difficile à construire dans d'autres formes d'enseignement. Nous souhaitons à présent nous attarder sur les témoignages d'étudiants manifestant l'accomplissement du développement collaboratif.



Image 56 Préparation des 2 vestes de "canastitas", Montse y Ana Paula, 2019.



Image 57 Look de la robe plissée avec la veste "Canastitas". Illustration Edmundo Mata, 2025.



Image 58 Nous avons collaboré avec un artiste de Michoacan, Antonio Cornelio Rendón, dans le village de Tzintzuntzan. Les étudiants ont pris plaisir par essayer les accessoires "Resplandores" de l'artiste Antonio Cornelio Rendón, 2019.

Réaliser le processus créatif dans une approche collaborative.

L'un des aspects les plus gratifiants de l'application de la pédagogie de projet est sans aucun doute le développement et l'apprentissage collaboratifs de la mode. Si la création d'un modèle peut naître dans l'esprit d'un seul étudiant ou d'un créateur de Haute Couture, son travail ne peut être compris et réalisé qu'avec la collaboration d'autres personnes. Et si les aspects logistiques sont toujours collaboratifs, le plus important dans le développement de la collection conçue par Maurizio Galante et les étudiants de l'IESMODA a consisté dans le processus créatif né d'une approche collaborative.

Dans la quasi-totalité des témoignages recueillis sur ce projet, la première personne du pluriel, le *nous*, ce mot parle de lui-même ; les étudiants s'expriment à la première personne du pluriel au sujet des différents aspects des réalisations qu'ils ont eux-mêmes créées, en avançant côte à côte, sans hiérarchie explicite de domination, et alors que chacun d'entre eux jouait un rôle créatif et réussissait à faire de la collection présentée à Paris *la sienne*.

Examinons donc quelques témoignages frappants de nos étudiants sur le rôle collaboratif. Le premier témoignage d'April Mojica met en évidence une dualité entre les cours traditionnels et l'apprentissage qu'ils ont retiré du projet :

il y a une grande différence avec nos salles de classe. En classe, nous ne vivons pas vraiment l'expérience de la collaboration et de la vie réelle. Dans des cours normaux, nous ne comprendrons jamais la pression qu'il y a à terminer une collection à temps, car il s'agit d'un véritable défilé de mode. En classe, nous n'apprenons que la théorie et comment commencer. Lorsque nous mettons les choses en pratique, c'est différent [...] J'ai appris à travailler en équipe, ce que je n'avais jamais fait auparavant. Je n'avais jamais été impliquée dans un vrai projet où je pouvais mettre en pratique ce que nous avons appris en classe. Et

nous avons dû résoudre des problèmes au fur et à mesure [...] J'ai vraiment apprécié le projet.



Image 59 Préparation des robes plissées, Roberto, Erick, Daniela, Ana Paula, Montserrat, 2019.

Les étudiants relient le projet à une condition plus existentielle, puisqu'ils notent que le projet aura un objectif tangible dans le monde de la mode. Cependant, l'enseignement traditionnel n'est pas entièrement négligé dans le commentaire. Sans en être très consciente peut-être, l'étudiante a souligné que le projet permettait de mettre en pratique ce qu'ils avaient appris en classe, de sorte que la théorie joue également un rôle pertinent. Mais celle-ci n'est pas perçue de manière *réelle*. La question qui se pose ici est la suivante : dans quelle mesure la *vie réelle* est-elle liée au travail collaboratif ? Et par conséquent, pourquoi la théorie est-elle liée à une condition individuelle ? Enfin, est-il possible de rapprocher ces dualités de l'individuel et du collaboratif ? Comment unir l'enseignement théorique de la classe et l'apprentissage pratique du projet ? Il n'est pas possible d'écarter la théorie parce qu'elle serait individuelle ; l'important est de combiner les deux méthodes d'enseignement.

Il est possible de poursuivre avec le discours d'April Mojica, qui fournit d'autres indications sur la manière dont la salle de classe et le projet sont liés :

c'est l'idéal pour travailler en équipe, ce que nous n'obtenons jamais dans une salle de classe où tout est toujours individuel. Cela nous semble normal car toutes les collections que nous créons sont individuelles. [Dans le travail individuel], nous contrôlons tout. Lorsqu'il s'agit d'une équipe, personne ne contrôle rien, c'est là toute la différence. Nous apprenons différemment. Dans le projet, nous ne pouvons pas nous mettre en colère, disons d'une « mauvaise manière ». Il peut y avoir des disputes, de la colère, mais il s'agit de résoudre un problème, et si nous restons bloqués, nous ne pouvons travailler avec personne. Il faut s'entendre avec les gens, parce que quand on est en colère, rien ne s'arrange. [...] Dans le cadre de ce projet, j'ai appris à mieux écouter les autres et à comprendre les différentes opinions. Et je peux aussi m'exprimer, mais sans me disputer. Nous ne pouvons pas être en

colère tout le temps, pour chaque petite chose. C'est la grande différence avec la salle de classe.

Il est intéressant de constater que l'étudiant associe le contrôle à l'enseignement traditionnel et au travail individuel, tout en observant une plus grande frustration dans celui-ci. Le travail de projet permet d'apprendre à tolérer la frustration, à être plus compréhensif et empathique, ouvrant ainsi la possibilité d'un dialogue et d'un débat d'idées. Ainsi, l'enseignement traditionnel inculque le contrôle, et le projet, la tolérance à la frustration. Est-il possible aux étudiants d'apprendre que le travail avec d'autres requiert le contrôle tout autant que le travail individuel demande de surmonter la frustration ? Est-il possible de surmonter ce dualisme chez les étudiants, c'est-à-dire d'encourager l'idée selon laquelle le rôle de la théorie est d'alimenter la pratique, tout autant que l'idée inverse, selon laquelle sans la mise en œuvre, la théorie n'a pas sa place ? L'étudiante conclut ainsi son témoignage : « Avec le projet, bizarrement, j'ai appris à débattre plus calmement. » (Mojica, A., 2019)

D'autre part, la pédagogie de projet crée des liens plus étroits entre les étudiants. Mon hypothèse est que, dans le travail individuel, chaque élève se sent en compétition permanente avec les autres, au lieu de regarder les mérites de ses pairs et d'apprendre d'eux. L'accent mis sur les notes, les évaluations et la discipline a conduit à cette approche individualiste. Or le projet est intégrateur. Dans le témoignage d'April, nous avons affaire à une étudiante qui se perçoit de manière extravertie, mais qui a aussi plus de travail à faire en matière de communication. Cela a été un facteur positif pour participer au projet. À cet égard, Rubí García déclare :

ce que j'ai beaucoup appris, c'est à travailler avec les autres. Normalement, j'ai beaucoup de mal à communiquer avec les autres. Et maintenant [après avoir travaillé sur le projet],

je pense qu'il est préférable de déléguer et d'apprendre à se faire confiance. Personne n'était vraiment un fardeau dans notre équipe ; nous nous aidions tous les trois et nous décidions ensemble de ce qu'il fallait faire ou de la manière de résoudre un problème s'il se présentait [...] Cependant, en dehors du projet, j'ai encore du mal à répéter cette attitude parce que j'aime avoir le contrôle sur tout ce que je fais.

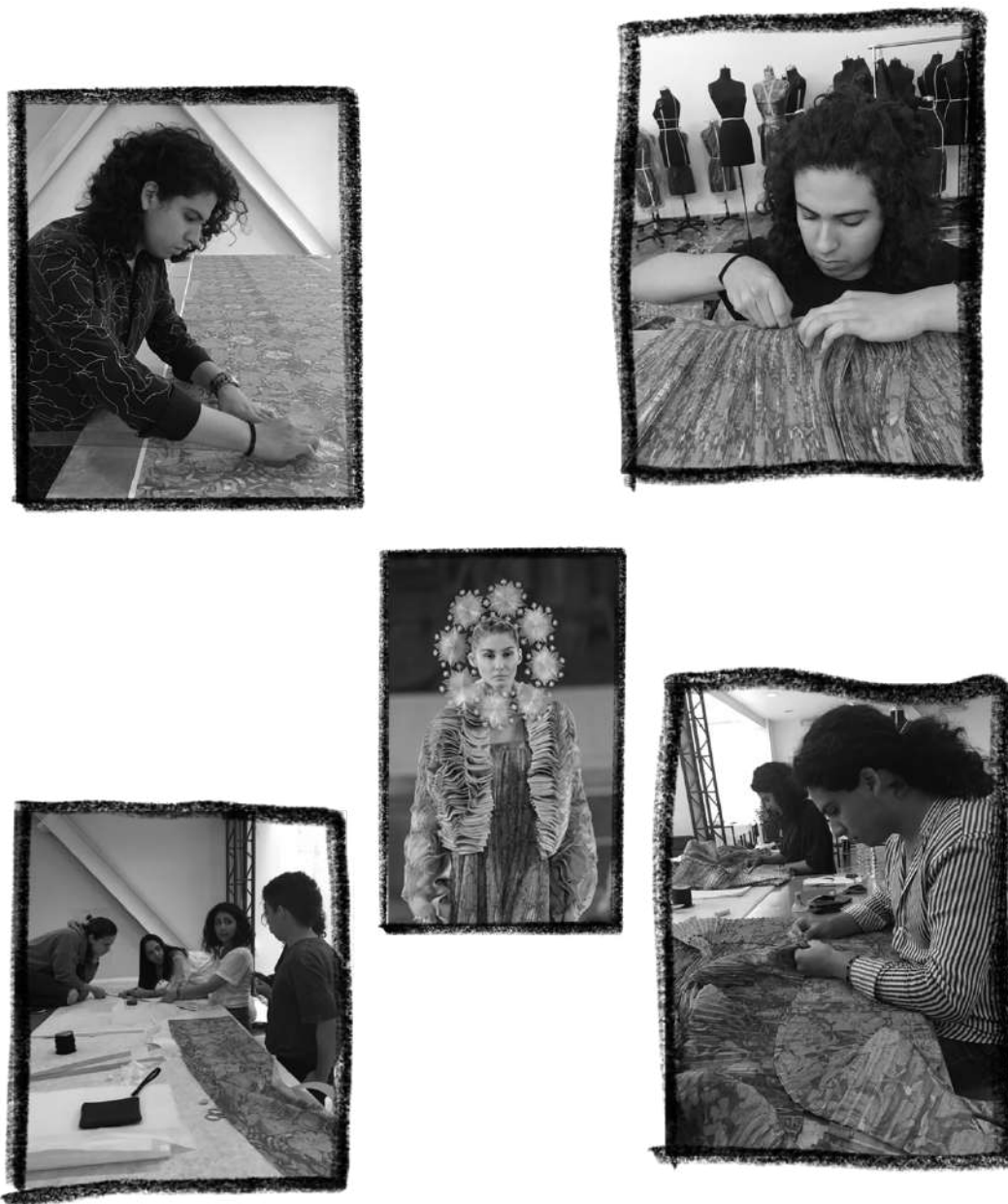


Image 60 Préparation des robes plissées, Roberto, Erick, Daniela, Ana Paula, Montserrat, 2019.



Image 61 Look de la robe plissée. Illustration Edmundo Mata, 2025.

L'idée du *contrôle* en tant que capacité éminemment individuelle est à nouveau répétée, mais il est bon de la remettre en question. Nous fonctionnons socialement et, sans les efforts des autres, il n'y aurait aucun moyen de contrôler ; nous dépendons des agriculteurs, tout autant que des fabricants de pantalons, des artistes et des scientifiques. Il n'y a de moyen de contrôler nos vies que lorsque nous sommes avec d'autres. Il est intéressant de noter qu'au cours du projet, l'étudiant ne considère pas que le contrôle est délégué, mais que tout le monde contrôle, parce que tout le monde a décidé de ce qu'il fallait faire. Il s'agit à nouveau de considérer que la frustration ressentie dans l'effort individuel au sein des classes traditionnelles n'ouvre pas la voie à la résolution des conflits entre pairs. Comment pouvons-nous dissocier l'idée qu'une classe est un territoire de compétition et de combat ?

Faire partie d'un groupe permet aux étudiants de gagner en confiance pour communiquer leurs idées, d'être plus confiants dans les idées partagées et d'avoir une plus grande autonomie créative. En outre, ils développent une autre qualité fondamentale, la responsabilité. Ressentant la pression du travail sur une collection de Haute Couture qui aboutit à un défilé de mode, et conscients de l'importance et du sérieux que l'industrie de la mode accorde à ces activités, les étudiants doivent développer leur sens des responsabilités, sachant que le travail que l'on ne fait pas affectera tous les autres, y compris le prestige de l'Institut et celui du créateur Maurizio Galante lui-même. Tel est le sens du témoignage de Vanessa Zubieta :

je n'ai pas ressenti ce sentiment de responsabilité lorsque je faisais mes propres collections [pour les défilés semestriels que chaque étudiant doit produire]. Être sous la direction du créateur Maurizio Galante, apprendre à comprendre ses instructions et y répondre au mieux, avec des horaires adaptés et de la ponctualité, voilà ce que j'ai appris [...] Il ne s'agissait pas seulement de produire quelque chose ensemble, il s'agissait de créer des liens

entre nous tous, je n'avais jamais connu cela auparavant. Je me suis rendu compte que c'était plus qu'un projet scolaire, un vrai projet dans un monde professionnel.



Image 62 Préparation des robes "Resplendor" Zubieta, Ximena et Fernanda, 2019.

Elle conclut par une réflexion sur la créativité et l'intégration des perspectives des différents membres du projet : « En fait, faire les choses collectivement enrichit beaucoup plus ce que nous faisons. Faire les choses avec d'autres ouvre de nouvelles perspectives ; cela ouvre aussi les perspectives des autres. Il s'agit d'apprendre à dialoguer pour trouver des solutions et à communiquer avec les autres. »

Enfin, l'écoute de l'autre est une autre réussite palpable de cette capacité à travailler ensemble. Nous avons déjà vu qu'en dehors du projet, l'autre est présenté presque comme un obstacle, du fait de la compétition. Peut-être tout l'enseignement théorique ne devrait-il pas être basé sur la compétitivité. Dans le cadre du projet, les étudiants perçoivent une meilleure communication, et même une plus grande capacité à réfléchir. L'étudiante Laura Castro a déclaré :

à certains moments, chaque équipe s'organisait en fonction de ses propres tâches. Soudain, quelqu'un s'approchait d'une autre équipe et donnait des conseils, puis nous donnions d'autres conseils à notre tour. Ensuite, il y avait une sorte de réflexion et nous essayions de comprendre les pensées de chacun [...] une expérience très humaine.

Il est devenu essentiel de comprendre ce que nous faisons, de comprendre ce que les autres faisaient.

Il convient de souligner cette condition de la communication : l'empathie, le fait de se mettre à la place des autres. Il est significatif que les équipes ne se soient pas positionnées comme des noyaux séparés, mais, au contraire, qu'elles se soient perçues comme des groupes qui devaient donner des conseils et écouter les perspectives des autres équipes, indépendamment de celle à laquelle ils appartenaient. De fait, ils ont réalisé qu'ils appartenaient tous à la même équipe : celle

de la création d'une collection de Haute Couture. C'est pourquoi Laura Castro a fait le commentaire suivant :

nous étions en train de créer une collection et nous travaillions tous dans la même direction, nous suivions tous la même idée. Nous étions le moyen par lequel la collection était développée, mais, en même temps, il s'agissait de nous projeter parce que nous devions résoudre des problèmes ou des situations que nous n'avions jamais vu auparavant.



Image 63 Préparation des robes "Resplendor" Zubieta, Ximena et Fernanda, 2019.



Image 64 Préparation des robes "Resplendor" Zubieta, Ximena et Fernanda, 2019.

Ainsi, bien que la direction du projet et la signature de Maurizio Galante soient celles qui seront présentées lors du défilé de mode, les étudiants se sont rendus compte qu'ils faisaient partie de la collection, car ce sont eux qui ont construit les pièces grâce à la pédagogie de projet et à l'intention d'acquérir une éducation artistique dans le domaine de la mode.



Image 65 Look de la robe "Resplendor". Illustration Edmundo Mata, 2025.

2.2.3 Défis et critiques de la pédagogie de projet : les résultats de l'expérimentation

Pour cet institut universitaire, cette expérience est transcendante, car elle nous permet de mettre en pratique l'approche par projet, afin de nous rapprocher le plus possible de démarches artistiques plus riches et de les appliquer à la création de pièces pour une collection. Bien que la mode, dans le secteur de la Haute Couture, soit déjà considérée comme une forme d'art, notre intérêt est que l'enseignement de la mode soit aussi, d'une certaine manière, une activité artistique. Ainsi, une question est devenue plus claire au cours de l'expérimentation, celle de la relation entre la création artistique et l'approche collective : dans quelle mesure est-il possible de créer et d'enseigner la mode d'un point de vue artistique ?

L'approche par projet doit toutefois faire face à des défis très clairs et spécifiques. Tout d'abord, la frustration que les étudiants peuvent ressentir doit être canalisée. Les étudiants peuvent avoir l'impression de ne pas avoir d'idée claire et précise de ce qu'ils ont à faire, car ils doivent s'appuyer sur ce qu'ils ont appris au cours des semestres précédents et, dans le cas des étudiants de première année, s'appuyer sur les connaissances de collègues plus avancés. Cependant, comme nous l'avons vu plus haut, la capacité à tolérer la frustration est renforcée par la dimension collaborative. D'autre part, certains étudiants ont des situations familiales complexes, qui font du projet un espace ambivalent. D'une part, il s'agit d'un espace où ils peuvent canaliser ces problèmes, mais, d'autre part, il est également possible d'y observer comment les problèmes sociaux, psychologiques et familiaux jouent un rôle important dans l'apprentissage et la création dans les arts de la mode.

Enfin, comme il s'agit d'une méthode pratique, les étudiants peuvent perdre, dans une certaine mesure, l'introspection critique que l'enseignement traditionnel peut apporter, c'est-à-dire la condition de rendre plus lente l'enseignement, car ils doivent mûrir rapidement pour être à la

hauteur de la tâche. Or on peut se demander si le processus de maturation doit être accéléré ou ralenti afin d'obtenir des professionnels mieux préparés à l'industrie de la mode.

Nous essayons de montrer ici quels sont les différents défis, réalisations et critiques de cette approche appliquée à l'enseignement et à l'apprentissage de la mode. Les principaux piliers de l'observation de cette expérimentation sont les étudiants et les enseignants eux-mêmes, qui ont décidé de participer au projet.

Critiques de la pédagogie de projet.

La pédagogie de projet favorise l'apprentissage par la pratique et l'expérimentation. Ses avantages en tant qu'apprentissage actif sont qu'elle accroît l'engagement et la motivation, l'autonomie et la prise de décision, qu'elle stimule une création plus ouverte, plus large, qui favorise la collaboration et l'intelligence collective, avec des apprentissages plus proches des réalités professionnelles. Mais malgré tous ces avantages, elle fait encore l'objet de débats et de critiques récurrents qui concernent les difficultés à la mettre en œuvre avec un bon accompagnement, les inégalités qu'elle peut générer ou encore son efficacité variable, selon le style d'apprentissage ou la personnalité de l'étudiant. Quelles sont donc ces critiques, et quelle est l'approche à adopter pour chaque projet ?

Relevons le coût élevé en temps et en ressources de cette pédagogie de projet. En effet, la création, l'organisation et la mise en œuvre d'un projet nécessitent un soutien continu de la part d'au moins un enseignant ou coordinateur, ce qui peut représenter une pression *chronophage* (Perrenoud, 1999)⁸⁶ par rapport à l'enseignement traditionnel. Cette pédagogie nécessite également une structure rigoureuse afin d'éviter qu'elle ne se résume à un *learning by doing* (J. Dewey), où

⁸⁶ *Op. cit.*

les étudiants se concentreraient sur la technique et l'exécution sans l'apport de concepts et de méthodologies.

Accompagner intensivement le processus, c'est ce que j'ai décidé de poursuivre dans cette recherche, en tant qu'observation-participante active au projet de Maurizio Galante, cela pendant dix-huit semaines, avec l'impossibilité de me consacrer réellement à d'autres activités. Le projet dévore du temps, celui de l'accompagnement intensif du développement créatif d'une collection. Contrairement à la méthode plus traditionnelle d'enseignement de la mode où le même contenu est dispensé à tout un groupe, simultanément, la pédagogie de projet exige un suivi individuel et constant.

Cette *condition chronophage* du projet se produit parce que cette approche exige de l'enseignant non seulement qu'il transmette des connaissances, mais aussi qu'il facilite, encadre et évalue : une charge multipliée. Ce rôle élargi requiert plus de temps afin d'assurer le suivi, pour se connecter avec le créateur, pour ajuster les besoins, pour aller chercher du matériel, etc.

Il s'agit de s'adapter en fonction des progrès et des difficultés de chacun des étudiants. Dans le projet, l'analyse des processus d'apprentissage est plus importante que les résultats finaux, même si la réussite à atteindre les concerne en particulier.

Dans l'enseignement et l'apprentissage de la mode, les projets sont en effet longs et nécessitent des phases d'expérimentation, comme dans le projet de Maurizio Galante : le patronage des *resplandores* a été très difficile pour les étudiants ; leur professeur, un samedi, est venu apporter son aide, mais malgré tout, n'a pas réussi à vraiment les aider. L'une des étudiantes a passé les deux semaines suivantes à élaborer le patronage du même *resplandor*. Il s'agit de trois cents dix mètres de plis – des bandes de 10 cm de large – et, avant de les plisser, tous les ourlets ont été préparés et cousus à la main de chaque côté, en les étiquetant pour ne pas faire d'erreurs – un travail

considérable. Au total, trois étudiantes ont participé à cette partie du projet, pour laquelle elles sont intervenus à plusieurs niveaux (créatif, technique, méthodologique), ce qui a alourdi le temps de développement (720 heures à trois).

Le coût du matériel et de l'équipement représente un autre obstacle majeur à la pédagogie de projet. Contrairement aux cours techniques, qui peuvent être dispensés et offerts à moindre coût, les projets nécessitent des ateliers équipés et, s'il n'y en a pas, il faut faire appel à des professionnels, à des fournisseurs, donc à de petites structures au Mexique, tel l'artisan pour les plis ou le responsable des impressions, dont l'atelier est situé à proximité de l'institut.

Une autre critique concerne la charge de travail des étudiants et leur calendrier. Si le projet est motivant, comme dans le cas de la collection de Haute Couture pour Maurizio Galante, dans laquelle les étudiants ont été directement impliqués dans la construction de leur apprentissage, il peut devenir une source de grand *stress* et de surcharge de travail. Le niveau d'autonomie requis pour un tel exploit peut devenir une pression trop forte. Ce fut le cas pour les quatre étudiants qui ont abandonné à la fin de la première semaine de l'atelier avec Maurizio Galante et Tal Lancman. Du problème de la recherche à effectuer en profondeur, au développement technique exigeant, dans ce cas le développement du moulage des deux *resplandores*, la nécessité de corriger, d'ajuster et d'améliorer ont été des défis que ces étudiants n'ont pas pu relever. Ils se sont rapidement stressés et frustrés. Ils ont préféré abandonner le projet, probablement parce que leurs objectifs étaient depuis le début, différents de ceux du projet et qu'ils n'étaient pas prêts.

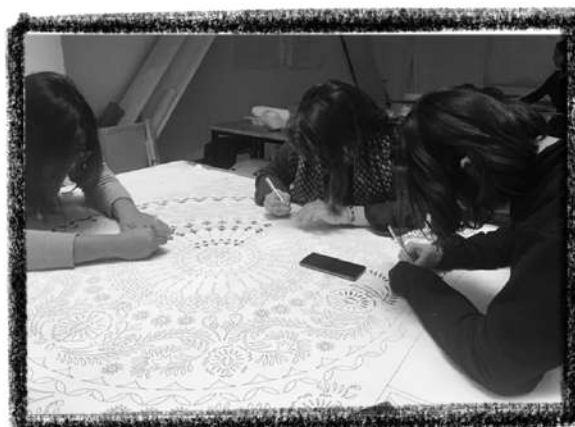


Image 66 Préparation de robe et manteau "Papel picado", Brillith, Jennifer, Lorelei et Laura, 2019.



Image 67 Look de la robe et manteau "Papel picado". Illustration Edmundo Mata, 2025.

Problèmes liés à la pédagogie de projet (styles et personnalités)

Tous les étudiants ne réagissent pas de la même manière à la pédagogie de projet, comme pour toute autre méthode pédagogique. En effet, chaque individu réagit de manière unique aux stimuli et, en fonction de son style ou de sa personnalité, il peut ou non mieux apprendre grâce à cette approche pédagogique. Par conséquent, la pédagogie de projet peut ou non favoriser leur développement créatif.

Je me réfère aux projets que j'ai vécu avec les étudiants, et en particulier au projet de Maurizio Galante. Certains étudiants ont besoin d'un cadre structuré, d'une méthode linéaire. Dans une approche de projet où il n'y a pas toujours de réponses claires, ils peuvent immédiatement se sentir déstabilisés, parce que la pédagogie de projet demande beaucoup de tolérance face à l'ambiguïté, face à ce qui n'est *pas encore défini*.

Ainsi, la pédagogie de projet peut contribuer à ouvrir les étudiants à une plus grande autonomie créative, mais elle ne convient pas à tout le monde. Certains s'épanouiront pleinement dans cette approche, mais d'autres se sentiront désorientés ou frustrés par l'incertitude ou parce qu'ils devront développer le projet ou une partie du projet de manière collaborative, en particulier ceux qui préfèrent travailler seuls (ils devraient avoir droit à des phases individuelles de développement). Je pense aussi à certaines personnalités de l'*ennéagramme* qui ne se sentiraient pas forcément à l'aise dans l'approche par projet, et pour lesquelles celle-ci pourrait ou non devenir une zone de danger. C'est pourquoi je reprends les travaux de Jean-Philippe Vidal (Vidal, 2017)⁸⁷ et de Fabien et Patricia Chabreuil (Chabreuil & Chabreuil, 2017)⁸⁸ et les détourne pour l'enseignement, de cette façon :

⁸⁷ Vidal, J.-P. (2017). *L'ennéagramme. Découvrez quel est votre profil et réalisez votre potentiel*. Paris : Éditions Eyrolles.

⁸⁸ Chabreuil, F., & Chabreuil, P. (2017). *Le grand livre de l'ennéagramme*. Paris : Groupe Eyrolles.

L'étudiant en quête de perfection, exigeant et structuré aidera certainement à organiser et à gérer les exigences du projet, mais il peut rapidement se sentir stressé par le manque de structure, par des situations imprévues ou par l'incertitude du projet lui-même. Cet étudiant doit répondre à des attentes claires, suivre des étapes précises, être informé des critères d'évaluation détaillés et des lignes directrices, et être encouragé à accepter que des erreurs puissent se produire car elles font partie du processus créatif.

L'étudiant qui aime toujours aider les autres, qui est très sociable, est motivé par le travail collaboratif. Il devrait être soutenu dans son développement créatif, de sorte que puissent s'exprimer davantage ses idées, qu'il trouve un équilibre et contribue au groupe en même temps qu'à lui-même. Cependant, cet étudiant peut oublier ses propres besoins, les besoins des autres et son propre développement créatif – bien qu'il apprenne beaucoup dans l'approche par projet en aidant les autres. Le travail en petits groupes lui convient.

Un autre style d'étudiant est celui qui est très motivé par l'approche projet ; il prend facilement l'initiative, veut produire des résultats de qualité et sait défendre son projet. Mais parfois, dans sa volonté de réussite, souvent très compétitive, il cherche à briller plutôt qu'à apprendre, et préfère l'efficacité à la créativité. Pour lui, il est utile d'insister sur l'importance du processus créatif et d'apprendre à valoriser l'apprentissage plus que le résultat final.

Un autre profil d'étudiant, que nous appelons parfois *l'artiste*, fait preuve d'une certaine originalité, apporte parfois au projet une vision unique, explore des idées profondes et cherche un sens au projet. Mais il peut se perdre dans ses sources d'inspiration, manquer de structure ou se sentir incompris dans le travail collectif. Il faut l'aider à organiser ses idées, à fixer des échéances pour éviter qu'il ne se perde, à créer un environnement de respect et à valoriser son unicité, son

individualité. Il faut aussi lui offrir un espace d'expérimentation, tout en lui donnant un cadre pour structurer ses idées.

Un autre type d'étudiant devrait bénéficier de plus de temps de réflexion avant les phases d'action et devrait se voir confier des tâches individuelles au sein du projet collectif. Il s'agit de celui que l'on voit observer et analyser ; l'étudiant curieux mais indépendant, qui a une grande capacité de réflexion et aime la recherche, qui aime approfondir les concepts avant d'expérimenter. Cet étudiant peut être réticent à travailler en collaboration, préférant observer et réfléchir plutôt que participer activement.

Un profil d'étudiant plus prudent, mais qui s'implique totalement dans l'équipe, dans le groupe. Il lui apporte de la rigueur et veille à ce que tout soit bien structuré. Il est très engagé et fiable. Le travail en petits groupes lui convient bien, il doit seulement veiller à ne pas être angoissé par l'incertitude et la peur de se tromper ou d'être jugé. Pour lui, il faut construire un espace qui le rassure, lui indiquer clairement les étapes du projet et le pousser à expérimenter sans crainte d'être jugé.

Un autre type d'étudiant est celui qui est immédiatement enthousiaste, qui a beaucoup d'idées, qui aime explorer et chercher des solutions inhabituelles, et qui est capable de motiver les autres. Mais il peut se disperser, avoir du mal à terminer un projet ou à suivre des instructions strictes. Il faut l'aider à hiérarchiser et à structurer ses idées, et à fixer des dates pour canaliser son énergie.

Certains étudiants sont des leaders nés. Ils aiment prendre des initiatives, s'impliquer dans l'équipe et défendre le projet avec passion. Ils peuvent, parce qu'ils semblent si déterminés et énergiques, vouloir imposer leurs idées et avoir du mal à écouter les autres, ou devenir impatients

avec ceux qui n'agissent pas immédiatement, avec ceux qui hésitent. Il faut les aider à respecter les idées des autres, à apprendre à écouter, à valoriser la coopération autant que le *leadership*.

Finalement l'étudiant médiateur est celui qui veut harmoniser et adapter. Doté d'une excellente capacité à rassembler un groupe, il sait désamorcer les tensions, calmer les esprits et trouver des solutions consensuelles. Il peut manquer d'initiative et toujours vouloir ignorer ou s'éloigner des conflits, y compris lorsque des décisions importantes doivent être prises. Il a besoin d'être encouragé à affirmer ses idées et se voir confier des responsabilités claires dans le projet. Il travaille bien en petits groupes.

Ainsi, tous les étudiants ne réagissent pas de la même manière à la pédagogie de projet. Il n'est pas non plus nécessaire d'adapter l'approche du projet à chaque type d'élève ; certains s'épanouiront et s'ouvriront dans ce contexte, d'autres auront besoin de quelque chose de plus structuré. Mais l'enseignant ou le coordinateur du projet, peut aider les créatifs à structurer leurs idées ; les prudents à s'ouvrir et à expérimenter ; permettre aux leaders de développer un esprit de collaboration et aux introvertis de prendre leur place dans le collectif.

En résumé, la pédagogie de projet présente des défis importants, tels que l'abandon possible par les étudiants qui ne s'adaptent pas à la méthode ou qui ne reçoivent pas un soutien adéquat. Pour une mise en œuvre efficace, il est essentiel de trouver un équilibre entre cette approche et les méthodes plus traditionnelles, en incorporant des moments structurés qui complètent l'ouverture vers la création qu'elle promeut. En outre, il est essentiel de tenir compte des styles d'apprentissage, des traits de personnalité et du contexte culturel et éducatif de chaque étudiant, car ces facteurs influencent la réceptivité et le succès de cette approche. Le rôle de l'enseignant/coordonateur est essentiel pour guider les étudiants, en particulier ceux qui ont des difficultés d'adaptation, afin de favoriser leur créativité et leur autonomie. Toutefois, la mise en place d'un cadre alliant ouverture

et structure, adapté à des besoins et des styles divers, reste un défi imprévisible. Une attention individualisée et une approche flexible sont donc essentielles pour que les étudiants et les enseignants puissent tirer le meilleur parti de cette pédagogie.



Image 68 Une collaboration spéciale avec un artiste de la rue, Carlos Piedras, 2019.

CHAPITRE III : LA CREATION D'UNE COLLECTION DE MODE RESPONSABLE



Image 69 Illustration Edmundo Mata, 2025.

Après avoir analysé la pratique des démarches artistiques pour la création de mode (chapitre I) puis l'avoir appliquée, par l'expérimentation, à la création d'une collection de Haute Couture dans le cadre d'une pédagogie de projet (chapitre II), l'objectif du chapitre III est de mettre de nouveau en pratique la création d'une collection de mode ; cette fois, responsable. Nous nous demanderons si, au-delà de l'apprentissage traditionnel des savoirs et savoir-faire de la mode, l'enseignement de cette activité créatrice s'enrichit de la pratique de démarches et de processus artistiques liés à l'expérimentation d'une pédagogie de projet.

Ce dernier chapitre poursuit également deux objectifs importants : exposer l'idée de la mode responsable et, en même temps, développer quatre thèmes qui font partie de cette collection : la *Moda Povera* avec *Mémoires Mexicaines*, la mode compostable avec *une Histoire de Papier*, la mode régénératrice avec *Nature Mexicaine* et la mode éclectique avec *Mexique Magique*. Tous ces

projets sont nourris par un concept de mode responsable né d'une réflexion sur les défis sociaux, sur la consommation disproportionnée de vêtements dans de nombreuses régions du monde, sur la pollution et les dommages causés à l'environnement par l'industrie de la mode. La question se pose donc de savoir comment sensibiliser à une mode responsable, les jeunes créateurs de demain et les aider à la refléter artistiquement dans une collection face au malaise de la *Fast Fashion* et de l'*Ultra Fast Fashion*.

Pour atteindre cet objectif, un plan et une certaine approche sont nécessaires. Il convient de proposer des outils, d'observer et de créer les différentes étapes. Il faut des objectifs dont doivent s'emparer les étudiants pour intégrer la responsabilité sociale et la durabilité environnementale dans leurs créations. Comment présenter ces défis environnementaux et sociaux, ainsi que les matériaux technologiques ou artisanaux à intégrer dans le processus créatif ? Tout d'abord, un *programme pédagogique flexible* est envisagé. Il permet des ajustements en fonction des progrès ou des besoins spécifiques des nouveaux développements dans le secteur textile, avec des collaborations à la fois artistiques, avec des marques éthiques, des artisans locaux, des organisations qui recherchent de nouveaux matériaux ou technologies textiles. D'autre part, un *programme de mode responsable* est nécessaire, un processus avec des bases théoriques et pratiques, permettant l'expérimentation à travers les matériaux et l'analyse du commerce équitable et durable, afin de créer une mode responsable.

Avant d'approfondir la réflexion sur le concept de mode responsable, nous voulons attirer l'attention sur le système actuel de la mode.

3.1 Un regard critique sur le système actuel de la mode : un système fatigué

L'industrie de l'habillement, normalement considérée comme le symbole de la créativité et de la nouveauté, est aujourd'hui au cœur de controverses : la *Fast Fashion* destructrice, l'exploitation de la population, la pollution nocive et une certaine uniformisation du style. Le modèle actuel semble atteindre ses limites. Cependant, une partie de la mode, par ses expérimentations, sa technologie, les mains d'artisans et par ses cultures hybrides fait face à la crise et tente d'apporter des propositions différentes.

Nous allons ici poser un regard critique sur les problèmes du système actuel de la mode, comme Li Edelkoort l'avait déjà posé en 2015 d'une autre manière, dans son manifeste *Anti-Fashion* (Edelkoort, 2015)⁸⁹. Nous explorerons ces contradictions, les impacts et les alternatives possibles dix ans après.

La *Fast Fashion* conduit à un modèle économique non durable, notamment à la surproduction et à l'accélération des tendances, car elle repose sur la logique du renouvellement rapide des collections, obligeant à une production et à une consommation effrénée. Cela conduit à une obsolescence programmée du vêtement. Le mouvement Fashion Revolution affirme en 2021 qu'un vêtement n'est porté que sept fois en moyenne avant d'être jeté (Revolution, F., 2018)⁹⁰. L'ONU, en 2022, indique que la *Fast Fashion* représente 10 % des émissions mondiales de CO₂, soit plus que les vols d'avion et le transport maritime réunis (Orús, 2024)⁹¹.

Derrière le glamour des défilés se cache une réalité sociale douteuse. La plupart des vêtements sont produits dans des usines textiles en Asie, notamment au Bangladesh, en Inde et en

⁸⁹ *Op. cit.*

⁹⁰ Revolution, F. (12 de décembre de 2018). *How to be a Fashion Revolutionary*. Consulté 28 janvier 2020 : <https://www.fashionrevolution.org/resources/all-resources/>

⁹¹ Orús, A. (19 de Junio de 2024). *Estimación de emisiones de gases de invernadero de la industria de la moda 2019-2030*. Consulté 3 décembre 2024 : <https://es.statista.com/estadisticas/1349799/estimacion-de-emisiones-de-gases-de-invernadero-de-la-industria-de-la-moda/>

Chine, où les salaires sont très bas. L'effondrement du Rana Plaza en 2013 (1138 morts) a révélé les mauvaises conditions de travail des ouvriers de l'industrie textile (Trabajo, 2023)⁹². L'exploitation de ces marques ne respecte pas les règles éthiques sur le travail forcé, ses employés œuvrant dans des conditions extrêmement précaires. Cette industrie de la mode contribue aux problèmes environnementaux, en détruisant les écosystèmes, en raison d'une consommation excessive d'eau (selon le WWF, en 2021, il faut 10 000 litres d'eau pour créer un jean) en détournant les rivières et en asséchant les mers (exemple de la mer d'Aral), avec une production intensive de coton (ADEME, 2024)⁹³,

Mentionnons également que les colorants toxiques, les déchets industriels menacent les nappes phréatiques et contribuent à la pollution de la mer, où des tonnes de microfibres textiles sont déversées après le lavage constant des vêtements synthétiques. Si certaines marques ou créateurs se targuent de recycler les textiles, la réalité est plus complexe. Moins de 1 % des vêtements produits dans le monde sont effectivement recyclés, selon la Fondation McArthur, (Hobson, 2020)⁹⁴. La plupart des vêtements donnés finissent par être jetés sur les plages d'Afrique (Ghana) ou dans le désert du Chili, provoquant des montagnes de déchets textiles toxiques (AFP, 2022)⁹⁵.

Dans le système actuel, la mode finit en quelque sorte par se standardiser : le vêtement n'a pas *d'âme*. L'algorithme de Shein produit 10 000 nouveaux articles par jour, avec des copies de

⁹² Trabajo, O. I. (Abril de 2023). *Diez años después de la catástrofe del Rana Plaza : ¿Qué ha cambiado?* Consulté 18 juillet 2024 : <https://webapps.ilo.org/infostories/es-ES/Stories/Country-Focus/rana-plaza#intro>

⁹³ ADEME, A. d. (Juin de 2024). *Connaissez-vous le jean « made in Hauts-de-France » ?* Consulté 18 septembre 2024 : <https://infos.ademe.fr/industrie-production-durable/2024/connaissez-vous-le-jean-made-in-hauts-de-france/>

⁹⁴ Hobson, K. (Septiembre de 2020). *The limits of the loops : critical environmental politics and the Circular Economy*. Consulté 25 mai 2022 : <https://www.researchgate.net/figure/The-Circular-Economy-from-Ellen-MacArthur-Foundation-2017>

⁹⁵ AFP. (31 de Marzo de 2022). *Dans le désert d'Atacama, le cimetière toxique de la mode jetable*. Consulté 21 septembre 2023 : <https://www.geo.fr/environnement/dans-le-desert-d-atacama-le-cimetiere-toxique-de-la-mode-jetable-206985>

qualité médiocre, à partir de l'analyse de tout ce qu'il a trouvé sur les réseaux, dans un marché déjà saturé de pièces très semblables les unes aux autres. Où sont la distinction, l'originalité ? Il en va de même dans les magasins Zara ou H&M. Tous semblables, proposant les mêmes vêtements, que ce soit à Tokyo, à Paris, à Londres ou à New York (Thoin-Bousquié & Marotte, 2024)⁹⁶.



Image 71 Juana López, mujer Tzotzil.



Image 70 Mujeres tzotziles de los altos de Chiapas, 2017.

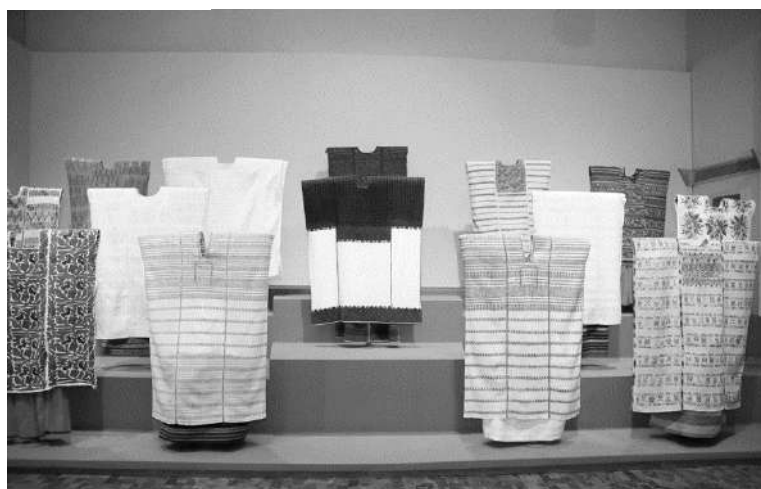


Image 72 Huipiles en la exposición 'Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano. Colección Fomento Cultural Banamex. 20 años' en el Palacio de Cultura Citibanamex – Palacio de Iturbide, Ciudad de México.

⁹⁶ Thoin-Bousquié, J., & Marotte, T. (7 de Mayo de 2024). *Shein, les secrets bien cachés d'un empire chinois : enquête sur une machine à cash*. Consulté 12 novembre 2024 : <https://www.lexpress.fr/economie/entreprises/shein-les-secrets-bien-caches-dun-empire-chinois-enquete-sur-une-machine-a-cash->

La *Fast Fashion* favorise ainsi la production industrielle à bas coût et annihile les savoir-faire de chaque région du monde. Les textiles traditionnels disparaissent au profit d'imprimés pour textiles industriels ; le marché mondial de la mode privilégie le *bon marché* à l'excellence artisanale. Les savoir-faire sont-ils en voie d'extinction, et la richesse culturelle textile est-elle en voie de destruction ? Dans notre collection, nous nous sommes souciés d'inclure les textiles tissés par la communauté *Chamula*, des hauts plateaux du *Chiapas*.

Pourtant, malgré ces dommages, des alternatives émergent et ouvrent la voie à une mode plus durable, plus expérimentale, plus créative ; une mode qui tente de limiter son impact et de restaurer les écosystèmes. Mentionnons la naissance de fibres organiques et régénératrices, le coton *Coyuchi* et autres textiles compostables, ou le développement de bio textiles comme les algues, les champignons, le cuir végétal (nopal et ananas) et, le nénuphar.



Image 73 Coton Coyuchi. Archives Emmr, 2025.



Image 74 Cuir de cactus (nopal). Archives Emmr, 2025

Le système actuel de la mode est donc fatigué, écologiquement insoutenable, socialement injuste et culturellement appauvri. Mais son avenir appartient à ceux qui sont capables et désireux de penser différemment, selon des approches plus artistiques, plus radicales peut-être, pour se demander si oui ou non le système de la mode peut être envisagé différemment, comme un écosystème vivant et intelligent. Certaines marques de *Fast Fashion*, telles que *H&M Conscious* ou *Zara Join life*, lancent des collections prétendument respectueuses de l'environnement, mais continuent parallèlement à surproduire et à surexploiter.



Image 76 Tissu avec nénuphar de Xochimilco.
Archives Emmr, 2025.



Image 75 Leonardo Guerra peignant avec le
nénuphar une robe. Archives Emmr, 2024.

Enfin, relevons l'acquisition nécessaire de compétences techniques dans l'utilisation de matériaux et dans le processus de création responsables. En outre, il nous faut créer des ateliers pour l'expérimentation de nouvelles technologies, telles que l'impression 3D pour la mode, l'utilisation du *zéro déchet*, la création et la conception de matériaux recyclés, la création de biomatériaux (algues, champignons, agrumes, pommes de terre, nopal, ananas, entre autres).



Image 77 Tissu d'algues de María José Benítez. Archives Emmr, 2024.



Image 78 Alejandro avec le manteau d'algues. Archives Emmr, 2025.

Comme le montre le chapitre précédent, la pédagogie pertinente pour le développement d'une collection de mode est l'approche par projet. Par conséquent, un projet de mode est présenté ici dans le cadre d'une recherche sur le concept de la mode responsable et d'une collaboration avec des marques et des artistes, des organisations qui ont initié des pratiques en matière de mode responsable avec des artisans locaux.

Enfin, le programme IESMODA, pourrait devenir un modèle éducatif, porté par une vision qui intègre non seulement la partie esthétique et artistique de la mode, mais aussi les bases techniques, l'expérimentation et les collaborations externes, à la recherche de nouvelles propositions. De cette manière, les étudiants pourront développer un sens éthique, un esprit créatif, une responsabilité et une capacité à apporter quelque chose de différent au secteur, cela en donnant un accent artistique à leurs développements.

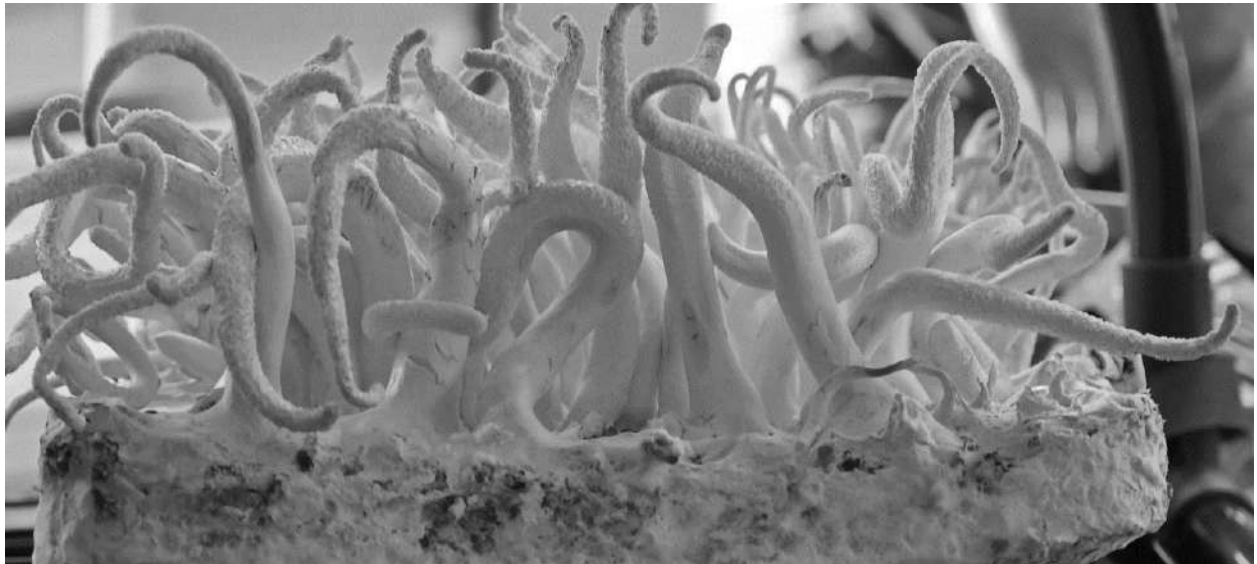


Image 79 Culture de champignons par Uriel Montero. Archives Emmr, 2025

3.1.1 Enseigner la mode responsable : créer et consommer autrement

Il est important de commencer par problématiser le concept même de mode responsable et ce qu'il cherche à atteindre. Fondamentalement, il s'agit d'une réponse à la manière dont les vêtements sont conçus, produits et consommés industriellement. La mode *Fast Fashion* privilégie la production de masse sans prendre en compte les problèmes sociaux, économiques et environnementaux qu'elle génère.



Image 80 *Slave Labour*, Banksy. *Street Art*, 2012.

Pour réaliser ce programme, il est nécessaire de comprendre les fondamentaux de la mode responsable. Il s'agit de mesurer l'impact environnemental de la mode grâce à des études de cas sur la mode non responsable, sur la croissance de la *Fast Fashion* et de l'*Ultra-Fast Fashion*, et d'analyser les matériaux (coton, polyester) et les alternatives (coton biologique, tencel, lin,

chanvre, entre autres) ainsi que leur mode opératoire de la production. Cela concerne aussi l'apprentissage de l'économie circulaire par des études de concepts et des études de cas de marques de mode circulaire (Patagonia, par exemple) ou les ateliers de recyclage et d'*Upcycling*. Il s'agit d'analyser le thème de la responsabilité sociale et du commerce équitable dans le cadre de cours sur les droits des travailleurs dans l'industrie textile mondiale et locale au Mexique ; des ateliers sur le commerce équitable et la transparence dans les chaînes d'approvisionnement ainsi que des études de cas d'entreprises pratiquant le commerce équitable et les certifications éthiques sont également organisés.

La mode responsable met l'accent sur la recherche d'un nouveau mode de consommation par conséquent, la question suivante est inévitable : dans quelle mesure l'adjectif *responsable* révèle-t-il l'existence d'une mode *irresponsable* ? En d'autres termes, les créateurs de mode engagés dans la nomenclature *mode responsable* tentent de souligner que l'industrie de la mode « crée des produits qui sont trop souvent jetables et qui – par leur création, leur distribution et leur élimination finale peuvent avoir un impact négatif disproportionné sur notre planète, sa faune et sa flore et sur les gens » (Vivienne Westwood, n.d.)⁹⁷. Les propos de Vivienne Westwood exposent le problème des défis sociaux et des conséquences environnementales de l'industrie de la mode.

Ce faisant, notre enseignement cherche à savoir si l'émergence de la mode responsable est réellement une alternative et une solution à long terme pour concilier le développement durable, l'*écoconception*, l'*éthique sociale*, la croissance économique et la *responsabilité environnementale* de l'industrie textile. L'intention présente derrière cette quête de la mode responsable est de

⁹⁷ Westwood, V. (s.f.). Sustainability. Obtenido de Westwood, Vivienne. Consulté 29 avril 2023 : <https://www.viviennewestwood.com/en-us/contentsearch/>

développer un enseignement qui permettrait d'adapter la consommation et la production, afin de transformer les pratiques de l'industrie et, à son tour, le comportement des consommateurs.

D'autre part, globalement et dans de nombreux domaines, l'adjectif *responsable* connaît un essor qui appelle certainement à une transformation de nos modes de consommation. En ce sens, l'adjectif responsable ne concerne pas seulement le domaine de la mode. Il s'agit d'une tentative de changement de paradigme dans la consommation de biens matériels en général. C'est pourquoi il est important d'associer l'esprit créatif à la responsabilité, deux concepts qui doivent être combinés dans les périodes critiques, comme celle que nous vivons. « Nous devons consommer différemment » (Lipovetsky, 2016, p. 66)⁹⁸. Il est important d'être attentif aux conditions de production durables, d'examiner les méthodes de travail éthiques, de réduire les déchets dans la création de matériaux, d'encourager la consommation consciente et la transparence des entreprises quant à leurs pratiques et leurs activités. Enfin, il s'agit de créer des produits ayant une plus grande longévité. Les mots suivants de Gilles Lipovetsky, tirés de son livre *De la légèreté*, sont donc très suggestifs :

le désir de « consommer autrement », de manière plus durable et plus responsable, se fait de plus en plus sentir : éviter le gaspillage, louer au lieu d'acheter, réparer au lieu de jeter, prolonger la durée de vie des appareils. Il existe déjà des *repair cafés* dont l'objectif est de s'opposer à l'obsolescence programmée des appareils [...] et des entreprises qui se consacrent à la prévention du gaspillage énergétique en améliorant la qualité et la résistance des objets. Certains annoncent déjà la substitution de l'économie du remplacement et de

⁹⁸ Lipovetsky, G. (2016). *De la ligereza*. Anagrama.

l'offre par une économie de la réparation et de la fonctionnalité. (Lipovetsky, 2016, p. 66-67)⁹⁹

L'industrie de l'habillement et de la création ne peut donc pas être laissée pour compte ; *consommer différemment* imprègne l'industrie textile, depuis le processus de création des vêtements jusqu'à la manière dont les consommateurs les portent, en passant par les conditions de production, de travail et d'écologie.

Cette volonté de consommer autrement les vêtements n'est pas tout à fait récente. Elle remonte au mouvement *anticonsumériste* des années 1960 et aux initiatives de commerce équitable des années 1990. En outre, des organisations telles que *Greenpeace*, *Fashion Revolution* et *Ethical Trading* ont contribué à sensibiliser les consommateurs et à obtenir plus de transparence dans les pratiques des marques de mode. Par exemple, pour le mouvement Fashion Revolution, trois aspects de l'industrie textile doivent changer : le modèle, les matériaux et la motivation. Dans leur manifeste intitulé *How to be a Fashion Revolutionary* (Comment être un révolutionnaire de la mode), ils affirment que :

la mode est aujourd'hui l'un des secteurs les plus mondialisés. Un même produit peut traverser plusieurs continents avant d'arriver à l'atelier. Nous devons repenser le fonctionnement de l'industrie. Nous devons repenser le modèle. La mode a un impact social et environnemental énorme et souvent négatif. La production des matériaux de vêtements et la façon dont nous prenons soin de nos vêtements après les avoir achetés consomment

⁹⁹ Lipovetsky, G. (2016). *De la ligereza*. Anagrama.

beaucoup d'eau, d'énergie et de produits chimiques, et produisent trop de déchets. Si nous voulons que la mode devienne une force du bien, nous allons devoir changer notre façon de penser ce que nous portons et pourquoi nous le portons. Nous devons aimer davantage nos vêtements. Nous devons les considérer comme de précieux héritages et comme des amis de confiance. (Fashion Revolution, 2018)¹⁰⁰

Ainsi, le concept de mode responsable devient de plus en plus pertinent auprès des consommateurs, qui développent une conscience sociale et environnementale, ainsi qu'auprès des créateurs et marques, qui commencent à prendre des mesures pour atteindre un équilibre plus responsable dans la production de leurs vêtements.

Qu'est-ce que la mode responsable ? Essentiellement, il s'agit d'une *autre façon de consommer des vêtements*. Mais comment y parvenir ? La mode responsable tente de promouvoir la durabilité des vêtements et cherche à maintenir un engagement environnemental de la part des entreprises et leur responsabilité sociale vis-à-vis de leurs travailleurs et des consommateurs. La longévité des vêtements est illustrée par ce que l'on appelle le Slow Fashion et le *Upcycling*. Ces deux tendances incitent les consommateurs à être plus responsables : à réparer les vêtements, à les réutiliser, à leur donner une nouvelle vie ; à créer une mode circulaire.

En outre, la mode responsable s'engage sur le plan environnemental, en s'efforçant de réduire son empreinte carbone dans le processus de création du vêtement, par exemple par l'utilisation de teintures non toxiques ou la recherche du zéro déchet. Enfin, la mode doit s'engager

¹⁰⁰ Revolution, F. (12 de décembre de 2018). *How to be a Fashion Revolutionary*. Consulté 14 juin 2022 : <https://www.fashionrevolution.org/resources/all-resources/>

dans une démarche de responsabilité sociale, c'est-à-dire devenir une mode prête à s'engager et à militer, par l'intermédiaire des marques, pour le bien-être et l'amélioration des conditions de vie de ses collaborateurs ; de cette manière, la mode peut se transformer en un vecteur de changement social. Ainsi Minney explique :

l'industrie de la mode a un rôle clé à jouer dans cette révolution durable. Comment ? En réduisant la quantité d'eau, de terre et d'énergie utilisée pour cultiver, produire et transporter les fibres utilisées dans la fabrication des vêtements ; en veillant à ce que les travailleurs qui fabriquent nos vêtements soient suffisamment rémunérés pour assurer leur subsistance; et en garantissant des conditions de travail et de vie qui contribuent au développement de ces communautés. L'industrie de la mode rapide doit s'éloigner des tendances en constante évolution ; les consommateurs doivent trouver l'inspiration et le plaisir dans la texture des tissus naturels, dans l'histoire qui se cache derrière le produit et dans une communication réelle, honnête et « face à face » avec les personnes qui leur vendent leurs vêtements. Tels sont les défis de la prochaine décennie (Minney, 2016, p. 11)¹⁰¹.

Pour réaliser cet effort, les certifications de traçabilité, *GOTS*, et les certificats tels que *FairTrade* et *Oeko-Tex* sont également intéressants et doivent être respectés par les créateurs qui cherchent à maintenir un label de mode responsable. Finalement, la mode responsable devient cette recherche d'une autre façon de consommer, un moyen d'expression et d'identité qui critique les modes de consommation moins responsables vis-à-vis de la société, des travailleurs et de l'environnement. Le rôle de l'enseignement doit être ici renforcé. Ainsi, dans cette partie, nous

¹⁰¹ Minney, S. (2016). *Slow Fashion: Aesthetics Meets Ethics*. New Internationalist.

aborderons la façon dont l'*Arte Povera* peut être une inspiration artistique pour cette recherche de création de mode responsable.

Il convient d'examiner de plus près les défis environnementaux et sociaux de la mode responsable. La mode entraîne naturellement des problèmes écologiques liés à sa production textile : par exemple, la production intensive de la culture du coton ou la consommation excessive de fibres synthétiques, ainsi que l'impact des colorants artificiels et la pollution générée par les produits chimiques dans les rivières, les écosystèmes et les nappes phréatiques. Des tonnes impressionnantes de textiles et de microfibres sont jetées, créant progressivement de nouveaux continents de déchets qui naviguent dans l'océan. Safia Minney affirme que :

le mode de vie et de consommation du monde occidental – et, de plus en plus, des pays en développement comme la Chine et l'Inde – est en train de détruire la planète. Nous consommons déjà 1,5 fois les ressources de notre planète, nous précipitant vers un avenir insoutenable qui menace notre environnement et notre existence même. Si nous voulons sauver la planète, nous devons réduire la consommation. Si nous voulons soutenir les droits de l'homme et les pratiques environnementales saines, nous devons nous assurer que tous les nouveaux produits que nous achetons sont biologiques, issus du commerce équitable et produits de manière durable. (Minney, 2016, p. 11)¹⁰²

Cependant, le critère de mode responsable présente certaines lacunes ou zones d'ombre. Marion Jourdan nous invite à faire attention à ce que nous supposons être une mode responsable.

¹⁰² *Op. cit.*

C'est pourquoi elle soumet une série de questions à se poser et à poser aux marques supposées responsables. Les questions qu'elle propose sont les suivantes :

la marque possède-t-elle une ou plusieurs des certifications/labels suivants : GOTS, OCS, BSCI, B-Corp, Ecocert, BSCI, Fairtrade, Fairwear, SloWeAre... Les matières sont-elles biologiques ? La marque a-t-elle une démarche éthique ? Par exemple, la marque s'engage-t-elle socialement à respecter les conditions de travail ? Est-elle membre au sein d'ONG ou d'une association par exemple. Qu'en est-il de son utilisation des ressources et de ses modes de production rationnels ? Est-elle impliquée dans le commerce équitable qui garantit la juste rémunération du producteur-rice- ? (Jourdan, 2021)¹⁰³

Ces questions conduisent au problème de la distinction entre le *Green Washing* et la mode responsable. Jourdan souligne également la nécessité de reconnaître les différentes nomenclatures existantes, qui pourraient faire penser à la mode responsable, alors que ce n'est pas nécessairement le cas. Il est donc important de distinguer la mode écoresponsable, la *mode à faible impact*, la mode éthique, la *mode durable*, etc. Par exemple, la nomenclature *écoconception* signifie que, dans la conception d'un produit, des caractéristiques sont intégrées afin d'améliorer sa performance environnementale, tout au long de son cycle de vie (Jourdan, 2021)¹⁰⁴.

Il existe sans aucun doute des marques qui tentent de répondre à ces défis en adoptant la position de la *Slow Fashion*. Pour la mode durable, il est possible d'analyser les stratégies de

¹⁰³ Jourdan, M. (9 de juillet de 2021). *Mode "éthique", mode "responsable", mode "durable" : de quoi on parle ?* Consulté 5 mars 2022 : <https://www.thegoodgoods.fr/media/communication/prea-porter/mode-ethique-mode-responsable-mode-durable-lexique-glossaire/>

¹⁰⁴ *Op. cit.*

communication et de marketing d'entreprises telles que *Patagonia*, *Stella McCartney* ou *Veja*. La stratégie de cette dernière marque, un fabricant de baskets, met l'accent sur les points suivants :

grâce à des études de marché et à la segmentation des consommateurs, *Veja* s'assure que ses promotions s'alignent sur le comportement et les valeurs des consommateurs, stimulant ainsi les ventes et la productivité. Les tactiques de marketing numérique de *Veja*, principalement via Instagram, lui ont permis de sensibiliser à ses pratiques durables et de s'engager auprès d'un public plus jeune. En mettant l'accent sur la transparence et en évitant les méthodes publicitaires traditionnelles, *Veja* a pu s'imposer comme une marque éthique parmi les principaux acteurs mondiaux du secteur. [...] En mettant l'accent sur le marketing de cause et l'amélioration continue, *Veja* s'est positionné comme un leader dans l'industrie des baskets durables. En créant un contenu attrayant sur les canaux de médias sociaux et en améliorant encore ses pratiques durables, *Veja* a le potentiel de conduire un changement à l'échelle de l'industrie et de créer un paysage de la mode plus conscient et plus respectueux de l'environnement. (Sheridan, 2024)¹⁰⁵

Comme dans le cas de *Veja*, la consommation éthique a un impact important par le biais des personnes qui consomment ces produits, telles que les influenceurs, les artistes et les célébrités qui prônent des modes de vie plus responsables, ainsi que dans les campagnes « *Buy less, choose well, make it last* » de *Vivienne Westwood* (n.d.). La mode responsable est liée à la *Slow Fashion*, en combinant la possibilité de vêtements qui suivent des processus respectueux de l'environnement

¹⁰⁵ Sheridan, N. (2024). *Veja Marketing Strategy 2025 : A Case Study*. Consulté 16 mars 2025 : <https://www.latterly.org/veja-marketing-strategy/>

avec des conditions de travail décentes et des productions plus locales, en évitant la pollution liée au transport des matières premières ou des produits finis (Planète Durable, 2022)¹⁰⁶.

Enfin, il est important de s'interroger sur les limites de la mode responsable : quelles sont les perspectives qui la rendent possible ? L'un des enjeux consiste à maintenir la rentabilité économique permettant d'adopter des pratiques responsables, ce qui implique de mesurer différemment le succès des marques. Le manifeste de *Fashion Revolution* affirme sur ce point que « *Fashion Revolution* mesure le succès au-delà des ventes et des bénéfices. *Fashion Revolution* accorde une valeur égale à la croissance financière, au bien-être humain et à la durabilité environnementale » (Fashion Revolution, 2018)¹⁰⁷. Effectivement, le secteur de la mode doit faire face au défi des bénéfices des entreprises qui influent sur l'ensemble de la chaîne de production. Livia Firth affirme à ce sujet :

je vois ces transnationales de la *Fast Fashion* afficher des profits et pendant ce temps, nous mourons au nom de ce profit. Ils créent cette richesse pour eux-mêmes avec notre sang. En conséquence du système de la *Fast Fashion*, les consommateurs s'appauvrissent et le travailleur de l'habillement est réduit en esclavage » (Minney, 2016, p. 20)¹⁰⁸.

Dans un entretien avec Peter Melchett, directeur de la *Soil Association*, Minney a posé la question suivante : « Comment l'économie de l'industrie de la mode devrait-elle être mesurée pour refléter le coût réel de l'agriculture et de la production de fibres ? » M. Melchett a répondu :

¹⁰⁶ Westwood, V. (s.f.). *Sustainability*. Consulté 18 mai 2024 : <https://www.viviennewestwood.com/en-us/contentsearch/>

¹⁰⁷ *Op. cit*

¹⁰⁸ *Opt. cit.*

l'économie mondiale dépend de la santé de notre environnement et ne fonctionne pas grâce à elle ; reconnaître leur interconnexion contribuerait grandement à rendre le monde meilleur. Nous devons commencer à mesurer non seulement les bénéfices, mais aussi l'ensemble de l'impact d'une entreprise sur les personnes et sur la planète » (Minney, 2016, p. 40)¹⁰⁹.

En conclusion, la mode responsable, en tant que manière de créer et de consommer différemment, cherche à transformer les critères de consommation, de conception et de production des vêtements. L'objectif est qu'elle devienne le modèle de consommation à suivre et reprenne les thèmes de la *Slow Fashion*, de la mode durable, de la mode éthique, de l'économie circulaire et de l'influence que partagent avec la mode d'autres industries dans la recherche d'un monde plus équilibré. Il ne fait aucun doute qu'il reste des défis à relever, tels que les problèmes environnementaux (eau, matières toxiques, déchets, surconsommation, dommages causés aux terres et aux mers) et sociaux (favoriser de meilleures conditions de travail, changer la mentalité des consommateurs et des créateurs) et faire face aux réactions de la *Fast Fashion* et du *Green Washing*.

¹⁰⁹ *Opt. cit.*



Image 82 "La paca" (marché aux puces) à Mexico. Montserrat à la recherche de trésors pour l'atelier d'up cycling de Patrick Stephan, 2022.



Image 81 Les étudiants qui détachent un vêtement de "la paca" (marché aux puces) pour l'atelier d'up cycling de Patrick Stephan, archives Emmr, 2022.

3.1.2 L'enseignement de la mode responsable comme catalyseur de la créativité : l'éveil des talents

Conformément à ce qui a été écrit dans le deuxième chapitre de cette thèse, l'enseignement de la mode doit utiliser une approche éducative par le biais d'une pédagogie basée sur des projets et être liée à des méthodes artistiques, afin de propager une mode plus créative et plus artistique, ainsi que plus responsable. Le thème sur lequel nous travaillons actuellement tente de lier cette position éducative à la création d'une mode responsable, c'est-à-dire se situer au-delà des cours traditionnels. Il s'agit de créer une collection, au sein d'un collectif en suivant le processus de la pédagogie de projet, parce que celle-ci favorise et stimule d'autres propositions, tout en imposant certaines limites.

Sous forme de contraintes, l'*Arte Povera* a été considéré comme une source d'inspiration pour certains *looks* liés à la mode responsable. L'enseignement de la *Slow Fashion* permet de

redéfinir les critères d'une autre esthétique, en valorisant ce qui n'est pas parfait, comme dans les *vêtements Povera*, avec le fait-main et l'inachevé. Les matériaux simples et rustiques poussent les étudiants à explorer et à redéfinir une autre esthétique. D'une certaine manière, la mode responsable irait-elle de pair avec l'*Arte Povera* ? S'agit-il d'une rencontre qui peut s'avérer enrichissante ? Rappelons que l'*Arte Povera*, à travers des matériaux *pauvres* ou quotidiens, crée des œuvres d'art, comme celles de M. Pistoletto ou de G. Anselmo. Il s'agit pour cet art de regarder ce qui est autour de soi, ce qui est disponible et à portée de main. La citation suivante résume l'attitude de l'*Arte Povera* : Selon le critique d'art italien Germano Celant à l'origine du terme *Arte Povera*, « il est un hymne à l'élément primitif, à l'élément banal, à la nature, à l'homme, fragment d'esprit et de corps » (Sarazin, 2017)¹¹⁰. Le banal, le naturel, l'humble, plutôt que la simplicité apparente, fonctionnent comme des facteurs limitants, comme des frontières pour la création de pièces de mode. Cette contrainte est importante, car nous la rattachons à la mode responsable, qui repose sur des exclusions environnementales, sociales et éthiques. C'est pourquoi, dans ce cas, sont adoptés des matériaux recyclés et ceux qui réduisent d'une manière appréciable les déchets. Les restrictions obligent les étudiants à chercher d'autres solutions, à créer d'autres types de modèles. Confrontés à des ressources limitées, ils commenceront à penser différemment. Dans ce processus, certains talents peuvent même se révéler.

Le processus d'enseignement de la mode responsable demande également de l'étudiant qu'il réfléchisse à l'impact social, éthique et environnemental de ses créations ainsi qu'au développement technique de ses compétences au cours de sa formation à la mode. Au-delà de la création, c'est le processus de prise de conscience personnelle des étudiants qui entre en jeu, afin

¹¹⁰ Sarazin, N. (4 de Avril de 2017). *L'Arte Povera, un art de rupture poétique et visionnaire*. Artmajeur Galerie D'Art. Consulté 23 juillet 2022 : <https://www.artmajeur.com/fr/magazine/5-art-history/artepovera->

qu'ils puissent aligner leurs valeurs sur leur processus de développement créatif, et ainsi réveiller leur raison d'être (c'est-à-dire découvrir leurs talents et leurs passions, ainsi que leur singularité). Pourquoi former des créatifs conscients des défis sociaux et environnementaux ? Tout d'abord parce que ces étudiants ne sont pas insensibles aux problèmes de notre planète et de notre société ; ensuite, pour promouvoir la créativité, il faut penser la création de manière plus durable. La finalité de la mode n'est-elle pas « l'empire de l'éphémère » (G. Lipovetsky)¹¹¹ ? Il importe que la mode reconnaisse ses limites pour que soit enseignée une nouvelle façon de penser le vêtement, dans laquelle la responsabilité environnementale et sociale soit un catalyseur de la créativité.

Au sein de l'IESMODA, nous proposons de promouvoir les projets sur le problème de la mode responsable. Comment promouvoir la créativité et les vêtements durables ? Avec les étudiants qui participent à ce projet, nous réfléchissons à de nouvelles matières, à d'autres procédés et méthodes : nous souhaitons reformuler, repenser, détourner la manière dont un vêtement est pensé et utilisé. En effet, pour que la mode soit pensée de manière responsable, il est important d'enseigner la créativité dans les domaines environnemental, social et éthique. Avec éthique, il importe de chercher à former des créatifs conscients, plutôt que des *divas* – pour reprendre le terme du manifeste *Anti-Fashion* de Lidewij Edelkoort (2015) –, capables de promouvoir des changements dans la façon dont la mode est créée, et le vêtement conceptualisé, produit, et consommé.

De même, l'Institut peut fonctionner comme un incubateur de solutions et de propositions d'amélioration et d'innovation. L'aspect interdisciplinaire de cet enseignement invite à s'inspirer d'autres disciplines, à utiliser d'autres matériaux, comme les bio textiles qui font intervenir les arts

¹¹¹ Lipovetsky, G. (1991). *L'empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*. Gallimard Education.

et les sciences, ou encore les textiles intelligents qui ouvrent d'autres champs d'exploration permettant aux étudiants d'expérimenter et de découvrir leurs autres talents et d'interagir avec des domaines normalement extérieurs à la mode. Par exemple, un laboratoire expérimental est en cours de développement pour les biomatériaux. Il est nécessaire de penser la mode à partir des arts et du domaine de la recherche. Un enseignement responsable de la mode nécessite des collaborations interdisciplinaires (dessin industriel, architecture, philosophie, biologie...). Ainsi, la mode n'est pas seulement un art, mais aussi un champ d'expérimentation et de recherche (technologique, entre autres).

Par conséquent, ce que nous mettons en pratique ne se limite pas à des techniques spécifiques de couture ou de conception. Le projet tente de développer une approche globale, soutenant une réflexion éthique, une créativité responsable et une prise de conscience de l'impact social et environnemental de la création d'un simple vêtement. En ce sens, les étudiants peuvent contribuer à un avenir plus juste et plus responsable.

Il convient d'adopter les contraintes imposées par la mode responsable. Pensons par exemple au *How to be a fashion revolutionary* (Ditty, Cook, Hunter, Futerra, & Blanchard, 2018, p. 60-61)¹¹², qui implique de donner du sens à la création et au développement des processus créatifs et artistiques. Les contraintes y deviennent des catalyseurs de résolution de problèmes et de créativité. Peut-être qu'avec cette expérience éducative, les étudiants réfléchiront, analyseront et trouveront d'autres réponses aux problèmes auxquels la mode est confrontée dans son ensemble.

¹¹² Ditty, S., Cook, I., Hunter, L., Futerra, & Blanchard, T. (2018). *How to be a Fashion Revolutionary*. Fashion Revolution ; British Council. Consulté 7 novembre 2022 : <https://www.fashionrevolution.org/resources/all-resources/>

Afin de promouvoir les valeurs de la mode responsable auprès des étudiants, nous avons réfléchi aux quatre axes suivants. D'abord, l'Institut en tant que promoteur de la création avec des matériaux responsables. Ensuite, la promotion du sens des responsabilités et l'engagement social des créateurs de mode envers les communautés productrices. Le troisième aspect est la promotion de la singularité. Enfin, le dernier est la relation entre l'enseignement de la mode et la consommation responsable.

En ce qui concerne le premier axe, l'objectif du projet est de promouvoir la création de matériaux plus responsables au sein même de l'institut. Pour cela, il s'agit de collaborer avec des groupes et des organisations qui promeuvent certains de ces matériaux : par exemple, des fibres naturelles telles que le coton de Chihuahua, l'*henequen* du Yucatan, le coton *coyuchi* de Oaxaca et de Guerrero. Nous expérimentons et utilisons également des teintures naturelles afin d'éviter l'utilisation de teintures nocives et polluantes. L'innovation est également recherchée, par la création de matériaux à partir de déchets tels que les fibres d'agrumes, de café, de cacao ou de maïs, ainsi que les matériaux innovants tels que les nénuphars, le cuir de champignon, les feuilles d'avocat, d'ananas et de cactus. En quittant la salle de classe et en appliquant les connaissances acquises dans le cadre du projet, les futurs créateurs seront-ils plus conscients des problèmes environnementaux. Dans quelle mesure les matériaux locaux peuvent-ils résoudre les problèmes mondiaux ?



*Image 84 Alejandro teint les tissus pour la teinture.
Archives Emmr, 2024.*



*Image 83 Coton d'Aldama Chihuahua, Mexique. Archives Emmr,
2024.*



*Image 86 Essais d'Alejandro sur des tissus teints
avec du "palo de campeche"(bois de campeche).
Archives Emmr 2024.*



*Image 85 Maïs. Milpa sur la terrasse de l'IESModa.
Archives Emmr 2025.*

Le deuxième axe est celui de la promotion du sens de la responsabilité et de l'engagement social des créateurs de mode vis-à-vis des communautés *Chamulas*. Et il a été décidé que la collection serait liée à l'*Arte Povera*, car cette forme d'art encourage l'utilisation de matériaux communs, d'objets anciens et oubliés, de manière à essayer de récupérer ce qui n'est pas normalement valorisé. Il est intéressant de constater que cela développe une mode plus responsable, qui amène les futurs créateurs de mode à réfléchir et l'aborder d'une manière plus *Slow Fashion*, c'est-à-dire à prendre le temps d'explorer leur style et ce qu'ils préfèrent, avec des matériaux *à portée de main*, sans se concentrer sur la production ou les tendances, mais sur l'essence de l'artisanat et son apprentissage, où un travail plus personnel et plus singulier peut être développé.

L'objectif est de travailler directement avec des artisans et des coopératives locales, dans des lieux à forte tradition textile, en veillant à assurer une rémunération équitable, en préservant certains savoir-faire anciens, comme celui des *Chamulas*, sur les hauts du Chiapas. Parfois, au cours de projets menés avec les communautés, les artisans enseignent aux étudiants leur savoir-faire, et les étudiants se découvrent un talent pour partager ce qu'ils savent déjà.

La mode responsable s'intéresse à la fois aux conditions saines du travail, à l'inclusion et à la diversité, et tente d'intégrer la différence dans le processus créatif et le développement des modèles. Par exemple, la collection intègre des vêtements sans genre qui stimulent la créativité, pour trouver de nouvelles façons de tracer le patronage. La recherche d'une mode sans genre a été menée et proposée dans l'institut il y a des années déjà, avec des vêtements géométriques, par exemple. En développant leur sens de responsabilité et leur engagement dans la mode, les étudiants approfondissent leur propre apprentissage en matière d'éthique et de valeurs, tout en cherchant d'autres façons de concevoir. Les vêtements culturels dont nous nous inspirons sont ceux du *huipil*

traditionnel, la jupe *enredo* et le *rebozo*. Nous nous inspirons uniquement des formes, sans reprendre les broderies, ou bien des matériaux rustiques tissés sur des métiers à tisser, tels que la laine des *Chamulas* des hauts du *Chiapas*.



Image 88 Jupe "enredo" San Juan Chamula, Chiapas. Blog México desconocido, 2022.



Image 87 Femmes Chamulas transportant du matériel dans leurs "Rebozos". Blog "Regeneración", 2017.

Le troisième axe concerne la promotion de la circularité : comment intégrer de manière créative une approche circulaire ? L'*Upcycling* consiste à donner une nouvelle histoire à des vêtements usés, anciens, que l'on pourrait qualifier de *Povera* (une réutilisation créative de matériaux existants, qui sont recyclés). D'autre part, la conception *zéro déchet* est prise en compte. Les patrons et les techniques de coupe sont ainsi adoptés de manière à ce que rien ne reste inutilisé. Comme expliqué dans *Sustainable Jungle* :

les vêtements recyclés sont fabriqués à partir de matériaux oubliés qui, autrement, iraient à la décharge. Il peut s'agir de vêtements ou de textiles non désirés, de chutes de vêtements

provenant d'usines textiles ou de vêtements ou tissus excédentaires (également connus sous le nom de *stocks*). De nombreux types de tissus peuvent être réutilisés pour fabriquer des vêtements et il y a souvent une approche *mix-and-match* avec de nouveaux articles refaits à partir d'une combinaison de matériaux. (Seely, 2024)¹¹³

Enfin, le quatrième axe est celui de la relation entre l'enseignement de la mode et la consommation responsable. Contrairement à la *Fast Fashion*, qui nous pousse à consommer vite et toujours plus, le mouvement *Slow Fashion* promeut des produits de qualité : il invite certes à investir dans des vêtements, mais durables et fonctionnels, et à les conserver longtemps en bon état. Une consommation plus responsable, par exemple, recherche la réparation éventuelle des produits ou la participation à des programmes de réparation ou de recyclage, ou encore recourt à des services de réparation pour prolonger la durée de vie des produits. L'objectif est d'enseigner aux étudiants, dès le départ, comment leurs décisions de créer et d'acheter des vêtements peuvent avoir un impact. Ils réfléchissent ainsi à l'origine de ce qu'ils créent, de ce qu'ils portent.

En conclusion, l'enseignement et l'apprentissage de la mode responsable permettent aux étudiants de collaborer au développement et à la cocréation de propositions innovantes susceptibles d'apporter des solutions aux défis décrits ci-dessus. Les étudiants développent des compétences non techniques en matière de communication, d'intelligence émotionnelle et d'empathie collaborative. De plus, l'impact de l'enseignement de la mode responsable les conduit à développer une pensée systémique et critique. La mode responsable est un état d'esprit global,

¹¹³ Seely, H. (28 de août de 2024). *What Is Upcycled Clothing? The Key To Circular Fashion*. Consulté 25 novembre 2024 <https://www.sustainablejungle.com/upcycled-clothing/?form=MG0AV3>

de la création à la consommation, avec un impact et des interactions complexes. Cela peut susciter l'éveil d'autres talents qui apporteront des changements majeurs. En outre, en s'engageant auprès des communautés locales, cet apprentissage peut réveiller d'autres talents pour aider en matière de connaissances locales et de techniques artisanales oubliées – telles que le tissage à la main, l'expérimentation de teintures naturelles, une façon de donner une *autre vie* à des vêtements usagés grâce au recyclage – et se découvrir une passion pour le travail manuel et le détail, qui fait la différence. Il ne faut pas oublier qu'avec la mode responsable, il est également possible pour certains étudiants de faire ressortir leur talent d'empathie pour les questions sociales telles que la diversité, le respect des cultures et de témoigner d'un intérêt pour les vêtements qui défient l'inconfort corporelle, la sensibilité culturelle, et cela pour une mode plus sereine.

En bref, loin des cycles de la *Fast Fashion*, l'enseignement de la mode responsable peut aider les étudiants à développer des projets durables, ou des projets dans lesquels ils peuvent s'engager de manière plus conceptuelle, plus significative, en les aidant à développer un récit esthétique mettant l'accent sur le fait qu'un vêtement est un moyen d'expression artistique plutôt qu'un objet fonctionnel. En bref, l'enseignement de la mode responsable est un terrain fertile du fait de sa nature éthique et de ses limites créatives, pour découvrir ses talents en réfléchissant de manière critique et en exprimant ses valeurs personnelles par le biais de la création. Ces défis peuvent s'ouvrir à d'autres idées, à d'autres propositions et solutions créatives. À partir des approches de l'enseignement, il s'agit d'une manière holistique de promouvoir un esprit créatif, avec les processus artistiques, et de prendre en compte l'impact à long terme des décisions de conception, de création, de production, de distribution et de consommation.

3.1.3 Mise en pratique de la mode responsable : *Moda Povera* avec mémoires mexicaines

L'Arte Povera est une position artistique qui a émergé en Italie dans les années 1960. Il s'agit d'un mouvement artistique qui « à l'origine, guérilla artistique s'appuyant sur une radicalité formelle et une économie de moyens, n'a jamais été aussi d'actualité » (Sarazin, 2017)¹¹⁴. D'une certaine manière, il est possible de lier *l'Arte Povera* à la mode, responsable de cette lutte contre les empreintes économiques et environnementales. Ainsi, la combinaison de *l'Arte Povera* et de la mode responsable constitue la *Moda Povera*.

Pour réaliser la *Moda Povera*, le point de départ était l'utilisation de matériaux rustiques, bruts et spontanés, qui laissaient de la place à la création. Le *look tissé avec un arbre* a été créé sur un métier à tisser improvisé à partir des branches d'un arbre tombé devant l'Institut, par un après-midi de vents forts à Mexico. En ce sens, il s'inscrit dans la lignée du mouvement *Povera*, tout en recyclant des matériaux naturels. Comme l'affirme Sarazin, « ce groupe d'artistes de *l'Art Povera*, marqués par les conflits sociaux et le mercantilisme du marché de l'art, vont privilégier dans leur expression artistique le naturel, l'instinct et l'éphémère » (Sarazin, 2017)¹¹⁵.

¹¹⁴ Sarazín, N. (4 de Avril de 2017). L'Arte Povera, un art de rupture poétique et visionnaire. Artmajeur Galerie D'Art. Consulté 13 septembre 2022 : <https://www.artmajeur.com/fr/magazine/5-art-history/artepovera->

¹¹⁵ *Op. cit.*



Image 89 Une Vénus devant un tas de vêtements usagés et d'autres déchets, une œuvre de Pistoletto exposée à « Arte Povera » à Paris (France), 2024.

Pourquoi utiliser un métier à tisser moderne, quand la nature elle-même peut nous offrir un métier éphémère et poétique ? Ainsi, cinq humbles branches servent à conquérir l'élégance de la mode et des arts. L'*Arte Povera* fonctionne comme un *geste* qui permet d'exprimer un rejet de la prétendue sacralité des arts et, d'une certaine manière, de la mode, qui semblent présenter des objets et des matériaux inaccessibles. La *Moda Povera* adopte une même attitude :

il [*l'Arte Povera*] est plus une attitude qu'un mouvement, une façon d'être et de créer privilégiant le geste, le processus créatif au détriment de l'objet fini : un refus de considérer l'art comme un produit que l'on s'approprie et que l'on sacralise ; une mise en pratique simple, ou plutôt archaïque, de matériaux dits « pauvres, louches, bruts, naturels » (bois, charbon, pierres...), souvent récupérés de la terre et souvent utilisés pour créer de l'art, souvent de récupération ; une prise en compte de l'espace d'exposition comme partie intégrante de l'installation ; une dimension poétique, voire un matérialisme spirituel, qui cherche à réfléchir sur les mystères de l'existence. (Sarazin, 2017)¹¹⁶



Image 91 Développement du look tissé avec un arbre, par Paulina Tejada, Mariana Barbosa et Alejandro Hernández. Archives Emmr, 2024.



Image 90 Développement du look tissé avec un arbre. Mariana Barbosa et Alejandro Hernández. Archives Emmr, 2024.

¹¹⁶ Sarazin, N. (4 de Avril de 2017). *L'Arte Povera, un art de rupture poétique et visionnaire*. Artmajeur Galerie D'Art. Obtenido de <https://www.artmajeur.com/fr/magazine/5-art-history/artepovera->



Image 94 Développement du look tissé avec un arbre. Mariana Barbosa et Alejandro Hernández. Archives Emmr, 2024.



Image 93 Développement du look tissé avec un arbre, par Paulina Tejada, Mariana Barbosa et Alejandro Hernández. Archives Emmr, 2024.



Image 95 Développement du look tissé avec un arbre, par Paulina Tejada, Mariana Barbosa et Alejandro Hernández. Archives Emmr, 2024



Image 92 Développement du look tissé avec un arbre. Paulina Tejada. Archives Emmr, 2024.

Cette dernière partie de la citation est cruciale : les étudiants et les enseignants impliqués dans le projet, qui travaillent avec la *Moda Povera*, comme pour le *look tissé avec un arbre*, ont observé ce mystère de l'existence, qui modifie la matière première, telle que celle des branches d'un arbre en un outil humain lors de la construction d'un métier à tisser. D'autre part, puisque l'*Arte Povera* travaille avec des objets du quotidien, il convient également de dire qu'ils sont *locaux*. Cette idée est une revendication environnementale, car les matériaux locaux, leur transport et leur mode de production ayant tendance à être moins polluants.

Comme on peut le constater, le lien entre le *Povera* et la critique environnementale est naturel. Les artistes de l'*Arte Povera* cherchent à maximiser l'expérience de la beauté avec un minimum de transformation linguistique et d'imposition culturelle. La réutilisation des matériaux d'une œuvre à l'autre est un thème également utilisé dans les œuvres de l'*Arte Povera* (Reza, 2021)¹¹⁷.

D'autre part, dans le monde de la mode, des pratiques ont déjà existé en lien avec l'*Arte Povera*, ainsi qu'en témoigne la marque Martin Margiela. Les mots suivants méritent d'être cités :

la mode a toujours pratiqué le recyclage ; les vêtements étaient autrefois usés jusqu'à la corde. La fabrication et la dégradation sont presque au cœur du processus de recyclage. [...] On assiste aujourd'hui à un retour au vintage, à une volonté de marier le rétro et le moderne ou de porter le passé en l'adaptant au présent et à l'air du temps. L'ouverture de boutiques de revente de vêtements, d'échanges entre habitudes usagées, de magasins, semble devenir une activité qui connaît un succès grandissant auprès d'un public de plus en plus large.

¹¹⁷ Reza, A. (décembre de 2021). *Arte Povera, an insight into sustainable art "Extensions" series as a case study*. Consulté 12 juillet 2022 : <https://www.theseus.fi>

D'une simple technique à la création et à l'innovation en matière de recyclage. [...] Le changement est donc au cœur du recyclage. La temporalité du recyclage est donc la volonté de créer à partir d'une temporalité déjà « vue » et « passée », mais réactualisée dans le présent. (Fashion Mix, pp. 18, 133, 2014)¹¹⁸.

Si la mode a utilisé le recyclage tout au long de son existence, pourquoi ne pas le mettre en évidence ? En ce sens, la *Moda Povera* est en harmonie avec l'histoire de la mode elle-même, car elle travaille avec ce désir de créer à travers la temporalité, à travers le passage et l'éphémère. Or est-il possible de créer une mode éthique capable de démontrer que l'*Upcycling* peut être durable ?

Avec le thème *Moda Povera*, nous cherchons dans cette collection à suivre les lignes créatives de la marque Margiela : « La Ligne Zéro de Maison Martin Margiela fait du recyclage est donc une pratique de création ; la pratique du recyclage peut se faire par addition de valeurs (qui sont fondamentalement toutes détournées) » (Samson, 2018, p. 82)¹¹⁹

Avec ces idées à l'esprit, je voudrais terminer en décrivant le look *tissé avec un arbre*. Il s'agit d'un grand manteau qui prend pour point de départ un métier à tisser construit avec des parties de branches d'arbre, ramassées à même la rue, et attachées par de fines cordes. Il est ainsi tissé sur un métier improvisé. Un étudiant, Alejandro Hernández, l'a construit de ses mains du mieux qu'il a pu, puis il a utilisé pour le tissage des écheveaux de laine rustique provenant de la communauté

¹¹⁸ Fashion mix: *Mode d'ici. Créateurs d'ailleurs*. (2014). Flammarion.

¹¹⁹ Samson, A. (2018). *Martin Margiela : The Women's Collections 1989-2009*. New York : Rizzoli Publications.

de Chamula, sur les hauts du Chiapas. Alejandro Hernández, Mariana Barbosa, une autre étudiante, et Paulina Tejeda, ont lavé ces écheveaux et les ont tissés lentement.



Image 97 Alejandro lave les tissus avant de les teindre. Archves Emmr, 2024.



Image 96 Alejandro lave les tissus avant de les teindre. Archves Emmr, 2024.



Image 98 Alejandro lave les tissus avant de les teindre. Archves Emmr, 2024.



Image 99 Paulina lave les tissus avant de les teindre. Archves Emmr, 2024.

3.2 Vers une éducation responsable : une mode compostable et une histoire de papier

3.2.1 Une approche artistique pour une approche responsable

Il est un fait que les problèmes environnementaux se multiplient et exigent constamment de nouvelles façons de les résoudre. L'industrie du textile et de la mode, bien qu'elle se soit prononcée en faveur du changement, continue d'appliquer des pratiques peu respectueuses de l'environnement et injustes à l'égard de ses collaborateurs. L'enseignement de la mode est confronté à l'un de ses grands défis : les professeurs doivent-ils enseigner aux étudiants les complexités que traverse l'industrie, en plus de leur enseigner à développer un bon patron ou un bon vêtement ? Les étudiants doivent aller au-delà des questions environnementales auxquelles le monde contemporain est confronté. La question se pose donc de savoir s'il est nécessaire de sensibiliser les étudiants à l'importance de développer une mode responsable dès le début de leurs études. Et il est également pertinent de se demander comment nous, les professeurs qui enseignons à l'Institut, pouvons devenir des guides pour le rôle que les étudiants prendront dans l'industrie, et être en mesure d'avoir une voix et une contribution. À cette fin, un deuxième thème a été prévu dans le cadre du projet : *une mode compostable avec une histoire de papier*.

Nous l'aborderons plus en détail plus tard. Signalons que ce thème nous incite à réfléchir aux matériaux utilisés dans le domaine de la mode, et ici nous allons proposer une réflexion sur la beauté du froissé : une autre esthétique. Nous allons réfléchir également sur le thème de la nature éphémère de la mode, immédiatement jetable (dans ce cas, immédiatement compostable). Puis le thème de la mission de trans-former.

Dans la trans-mission, un premier aspect concerne la transformation de l'enseignant lui-même. Les enseignants peuvent s'intéresser de près aux défis de la mode responsable. En plus des

aspects techniques et artistiques de la mode, ils doivent connaître les enjeux de la mode responsable et se préparer à la transmettre. Il est important qu'ils enseignent à développer un esprit critique pour ouvrir le dialogue et rechercher des positions philosophiques sur la mode responsable, ainsi qu'un esprit créatif.

Lorsque nous nous intéressons à la mode, force est de constater qu'elle est interdisciplinaire. Elle est au centre de discussions sociologiques, comme l'ont montré Pierre Bourdieu ou Gilles Lipovetsky, et artistiques, comme l'ont montré les nombreuses collaborations entre des marques et des artistes de renom. La mode joue un rôle complexe dans le tissu du monde contemporain. La richesse de la question de la mode responsable réside donc aussi dans son interdisciplinarité, qui permet l'interaction de divers acteurs aux compétences différentes. Les personnalités de ces experts, dans des domaines multiples, touchent différentes cordes sensibles des étudiants, leur permettant de découvrir leurs propres talents.

Un nouveau profil d'enseignant va-t-il devenir indispensable à l'enseignement responsable de la mode, un profil doté d'une grande ouverture d'esprit et d'un bagage culturel, en plus de sa propre expertise ? Ainsi, comme nous l'avons vu au chapitre II de cette thèse, l'approche par projet permet d'élargir les horizons de l'enseignement de la mode responsable. En participant à des projets en collaboration avec différents acteurs de l'industrie de l'habillement et des arts, les étudiants pourront ouvrir leur esprit et trouver des solutions créatives. Ils pourront également être impliqués dans des projets de recyclage de vêtements et de création de vêtements durables, par exemple. Il s'agit de ramener la création à ses origines : créer des solutions créatives à des problèmes complexes. La création peut prendre en compte le problème de la réduction des déchets : il est possible de promouvoir l'enseignement des matériaux recyclés, durables et des bio textiles,

ou encore des matériaux tels que le cuir végétal d'ananas ou de cactus. De cette manière, il est possible de favoriser une autre esthétique et une autre fonctionnalité pour les vêtements.

Enfin, l'enseignement de la mode responsable offre un aperçu de certains aspects technologiques. Pour promouvoir un véritable changement dans la mode, il est important d'utiliser la technologie, de pouvoir certifier et tracer l'origine des matériaux et des vêtements fabriqués. Ainsi, l'enseignement de cet aspect permettra au futur créateur de savoir avec certitude ce qu'il vient d'acheter, de couper et de fabriquer, et où les matériaux ont été achetés. Cette prise de conscience leur permettra d'agir de manière éthique, de comprendre les aspects fondamentaux de la *mode responsable*. Par conséquent, l'enseignement des nanotechnologies à l'origine des textiles intelligents, tels que les textiles antibactériens, permet d'imaginer de nouvelles procédures qui réduisent l'impact négatif sur l'environnement ou atténuent les effets à venir du changement climatique. Innover pour créer une mode durable permet de donner la priorité à la qualité sur la quantité, ainsi que de promouvoir la créativité et les idées qui favorisent le bien-être. Il est donc devenu essentiel d'enseigner une mode responsable, en collaboration avec différents secteurs et leur soutien.

3.2.2 La trans-mission et les apprentis-sages de la mode responsable

Il est maintenant pertinent de se demander comment transmettre les valeurs de la mode responsable par l'enseignement. Nous pensons que cela nécessite trois concepts en particulier : l'*éthique*, le *style* et l'*attitude*. Pourquoi les enseignants doivent-ils enseigner avec éthique, comment transmettre ou communiquer l'éthique, et qu'entend-on par *éthique* dans la mode responsable ?

Tout d'abord, l'éthique est une étude philosophique sur les modes de vie d'une communauté. L'éthique a donc pour objet les principes moraux qui fondent l'action humaine ; dans le cas qui nous intéresse plus particulièrement, il s'agit du domaine de la mode. Comment cette industrie appréhende-t-elle les questions éthiques ? Dans ce domaine, une marque éthique tend à prendre en compte deux facteurs en particulier, les questions sociales et les enjeux environnementaux. La question éthique est donc de savoir si les produits que les marques fabriquent ont un impact sur l'environnement et si leurs employés vivent dans des conditions de travail décentes et sont rémunérés équitablement. (Dewintre, 2023)¹²⁰

En ce sens, l'éthique de la mode responsable analyse si les actions d'une entreprise favorisent le bien-être environnemental et social. Une marque éthique questionne sa raison d'être. Comment encourager le questionnement éthique, afin que les futurs acteurs de la mode se concentrent sur la création éthique ? Il convient ici de considérer l'importance des enseignants dans la promotion des pratiques éthiques dans le secteur de la mode. Ainsi, le professeur de mode reprend, dans une certaine mesure, le modèle de la mode éthique. À cet égard, on peut mentionner que :

contrairement à la mode conventionnelle, qui se concentre sur la maximisation des profits et l'expansion continue au détriment de l'environnement et des droits du travail, le concept d'éthique de la mode cherche à intégrer des principes d'équité, de transparence et de respect de l'environnement à chaque étape du cycle de vie d'un produit. (Torres, 2024)¹²¹

¹²⁰ Dewintre, H. (24 de Agosto de 2023). *Certification éthique : "Sans prix minimum, vous pouvez jeter aux orties vos prétentions environnementales"*. Consulté 27 septembre 2024 : <https://fashionunited.fr/actualite/business/>

¹²¹ Torres, A. (10 de septembre de 2024). *¿Qué es la moda ética y qué impacto tiene en la industria textil ?* Consulté 7 janvier 2025 : <https://www.esdesignbarcelona.com/actualidad/diseno-moda/moda-etica>

Par conséquent, avant de penser au cycle de vie du produit, il est nécessaire d'éduquer à ces valeurs les futurs jeunes créateurs. C'est pourquoi la responsabilité écologique et sociale ne devrait pas être une simple bannière de marketing, mais remonter à la racine de la conception elle-même.

La mode éthique encourage une consommation différente, plus axée sur la qualité et moins sur la quantité. En ce sens, on peut dire que « la mode éthique est avant tout un défi aux valeurs de sobriété et de durabilité » (Luxembourg, 2021)¹²². Ces deux valeurs sont particulièrement en contradiction avec la *Fast Fashion*, qui célèbre la consommation au détriment de la durabilité. Les enseignants peuvent encourager les étudiants à s'interroger sur ces aspects. Ils devraient essayer d'enseigner la mode éthique, dont le principe est la durabilité par opposition à la consommation excessive. Les vêtements que l'IESMODA promeut pourraient être ceux qui visent la durabilité : « Prendre soin des vêtements, s'interroger avant d'acheter et créer grâce à la seconde main » (Luxembourg, 2021)¹²³. Ce sont des aspects qui peuvent être intégrés dans l'enseignement de la mode, lors de la mise en pratique des projets et de l'émergence d'idées de looks à créer.

L'enseignement de la *mode responsable* est donc difficilement dissociable de l'éthique. Il apprend aux futurs responsables créatifs à ouvrir les yeux sur les conditions actuelles et réelles de production des vêtements afin qu'ils s'engagent activement à les améliorer, dans le respect de la dignité humaine et des droits fondamentaux.

¹²² Luxembourg, G. (16 de Abril de 2021). *Mode éthique ou fast-fashion ?* Consulté 17 juillet 2022 : <https://www.greenpeace.org/luxembourg/fr/actualites/11073/mode-ethique-ou-fast-fashion/>

¹²³ *Op. cit.*

Ainsi, le professeur de mode transmet les valeurs de la mode éthique, en prenant en compte des cas réels d'entreprises qui ont su devenir responsables, et étudie également des cas critiques dans l'industrie, tels les cas des catastrophes dans les usines textiles, comme celle du Rana Plaza, ou les pratiques de *Green Washing* de certaines marques. Cela aide à transmettre la réalité du secteur (beaucoup de nos enseignants viennent de l'industrie et y travaillent).

Un autre aspect de l'enseignement de la mode responsable consiste à simuler des dilemmes éthiques et à permettre aux étudiants de prendre des décisions à leur sujet. Par exemple, dans le cadre d'un projet, on peut imaginer un scénario dans lequel le créateur doit choisir uniquement des fournisseurs qui respectent les droits de l'homme, malgré des coûts plus élevés. Une autre façon d'aborder sérieusement la mode éthique peut consister en des exercices d'élaboration d'un code de déontologie. Collaborer avec des ONG sur des projets peut également être enrichissant pour favoriser l'éthique de la consommation consciente, une relation plus responsable avec le vêtement, sans consommation impulsive, fabriqué selon des méthodes plus respectueuses et produit localement et artisanalement. Des critères éthiques seront pris en compte, au-delà de l'esthétique et de la fonctionnalité. Il s'agira donc d'évaluer l'impact environnemental du projet, la transparence de la chaîne de production ou la créativité, dans une démarche d'inclusion, en enseignant que l'éthique fait partie du projet de collection.

3.2.3 La culture de la singularité

Comment promouvoir la *culture de la singularité*, tout en gérant l'aspect collaboratif dans le développement d'une collection de mode ?

Dans un secteur tel que la mode, la singularité – c'est-à-dire la capacité à créer des œuvres uniques et peut-être personnelles, dans ce cas *collaboratives* –, peut représenter une force de différenciation, dans un institut d'enseignement et dans un marché global et standardisé, où les créations ont tendance à être homogènes. Quelles stratégies pédagogiques peuvent-elles être développées pour favoriser cette culture, tant pour l'étudiant que pour l'enseignant ? L'enseignement et l'apprentissage de la mode sont confrontés à un paradoxe : ils sont censés encourager la singularité et l'expression personnelle et, pourtant, les programmes sont structurés par des références académiques rigides, des tendances et des exigences commerciales standard, s'appuyant sur des méthodes fixes (enseignement de la modélisation sur des références historiques ou des canons esthétiques prédéfinis). Or, la mode est un moyen d'expression, d'affirmation identitaire et un champ de recherche et d'expérimentation artistique. Quels sont les méthodes ou les outils pédagogiques pouvant contribuer à la promotion de la pensée créative à l'Institut ?

Si nous adaptons ce que Mihaly Csikszentmihalyi dit en 1996 dans son livre *Flow*, l'esprit créatif n'est pas seulement la capacité à générer de nouvelles idées, mais aussi à les transformer en créations significatives qui portent l'empreinte de quelque chose d'individuel (et en même temps de collaboratif), des pièces originales ancrées dans leur propre culture, en dialogue avec la tradition et la nouveauté, qui nous permettent de développer notre propre langage (l'empreinte, la signature) ainsi qu'une identité artistique et, éventuellement, celle de l'Institut.

Dans un contexte de mode homogène, la singularité peut offrir une alternative authentique – et responsable – et, dans l'enseignement et l'apprentissage, les étudiants peuvent valoriser leur propre potentiel créatif, celui des autres et celui de la collectivité. Dans le même temps, l'enseignant peut encourager l'expérimentation, la réflexion critique et l'interdisciplinarité.

Mais la logique de rentabilité, la recherche de quantités à vendre, l'efficacité face à la pression des tendances et les règles du jeu actuelles dans le secteur de la mode nous obligent à nous limiter et à nous orienter vers une approche plus audacieuse, comme cela est le cas dans les écoles de mode, dont le modèle reste encore très *dirigé*, et où le jeune étudiant s'habitue à reproduire plutôt qu'à créer ou à tenter d'innover. Dans le système actuel, une création est multipliée à grande échelle, et la mode tend vers cette esthétique uniforme où la singularité devient un risque commercial.

Les étudiants ont donc tendance à explorer ce qui existe déjà, et les enseignants valorisent les projets *conformes*. L'erreur est perçue comme un échec, alors qu'elle constitue une étape importante du processus créatif. Mais tester et expérimenter ne conduit pas toujours à un résultat concret et immédiat, et nous avons souvent tendance à valoriser le résultat final plus que le processus créatif. Les étudiants préfèrent jouer la carte de la sécurité, sans prendre de risque, et l'enseignant peut ne pas favoriser l'expérimentation, parce qu'il souhaite que les étudiants *apportent quelque chose de présentable au jury*.

Il s'agit d'aider l'étudiant à découvrir son langage visuel unique, à développer son identité créative, d'abord grâce à ses carnets de recherches visuelles, d'explorations et d'inspirations personnelles ; d'encourager la création de *Moodboards* introspectifs, avec des couleurs, des textures, des mots... Il est invité à créer un personnage qui le représente avec son propre univers,

ses codes vestimentaires, son attitude, et à mixer les références (mais pour cela, il lui faut remplir son bagage culturel et sortir des réseaux sociaux *TikTok* et *Instagram*).

En même temps, l'enseignant encourage la collaboration, la fusion des idées et des connaissances, la recherche et l'expérimentation, et promeut la transdisciplinarité. Il peut organiser des ateliers collaboratifs entre les étudiants et des intervenants d'autres domaines (arts, biocréation, etc.), avec des artisans du textile. Par exemple, *Iris Van Herpen* mélange la mode, la biologie et l'impression 3D.

L'enseignant peut mettre l'accent sur le processus créatif, l'expérimentation collective, le processus de recherche, la pertinence artistique de tous, tout en intégrant un cahier où chaque étudiant, en tant que membre du groupe, documente et écrit sur ses développements et ce qu'il découvre. Il est important de donner aux étudiants la possibilité d'apprendre à déconstruire et à détourner certains vêtements classiques ou standard et de les transformer en quelque chose de radicalement unique. C'est ainsi que Martin Margiela a travaillé avec ses vêtements déconstruits et ses silhouettes inattendues, pour les traduire en une mode expérimentale et critique.

Il me semble important de redéfinir le rôle de l'enseignant, afin de nous orienter vers une pédagogie de la cocréation, où l'enseignant devient un mentor plutôt qu'un évaluateur, un guide créatif qui accompagne la singularité de chacun de ses étudiants et du groupe, dans des moments de collaboration.

Enfin, s'il s'agit de repenser la pédagogie et, et orienter vers une approche par projet, il convient de mettre l'étudiant au centre du processus créatif, avec des objectifs généraux à atteindre, mais en privilégiant l'expérimentation, l'élaboration de modèles, la correction et l'interaction, contribuant à nourrir le bagage culturel, artistique et technique de chacun. En même temps, il s'agit

d'encourager l'interdisciplinarité et les collaborations avec les artistes et les artisans, afin que les étudiants puissent découvrir de nouveaux univers esthétiques et s'inspirer de pratiques différentes. Ainsi, la démarche de recherche et d'investigation personnelle et collective contribuera certainement à l'émergence d'une identité singulière.

Les enseignants, quant à eux, ont besoin d'être soutenus pour être formés à la promotion de la culture de la singularité. Des séminaires leur permettront de renouveler leurs pratiques, d'expérimenter d'autres méthodes et de devenir des catalyseurs d'idées et de propositions nouvelles pourront être proposées. À chaque individu et à la collectivité sa voix unique, son identité, son langage personnel et collectif ; il s'agit de promouvoir la culture de la singularité, et ce n'est pas seulement une question d'expression individuelle.

3.2.4 Cultiver et découvrir les talents

À présent, nous aborderons la question du compostage. L'objectif ici est de créer une mode compostable. Dans cette mise en œuvre, les pièces seront fabriquées à partir de matériaux organiques : coton, coton *coyuchi*, lin, chanvre, bambou, sisal, cuir d'ananas et de cactus, nénuphar, algues et *kombucha*, et, bien sûr, différents types de papier.

Contrairement à la *Moda Povera*, qui met l'accent entre la durée et l'éphémère en récupérant des matériaux quotidiens et durables et en utilisant des teintures naturelles, la mode compostable, elle, reprend l'essence éphémère de la mode en se concentrant sur des vêtements entièrement biodégradables. Après utilisation, ils peuvent être compostés sans laisser de résidus toxiques. Il

s'agit d'une *mode circulaire*, où le vêtement termine sa vie de manière saine, en revenant à la terre, tout en remettant en question le caractère éphémère de la mode.

Dans cette collection, les vêtements portent des instructions sur la manière de les composter : *le guide du retour à la terre* qui explique la nature éphémère et l'état *froissé* (le papier) du vêtement. Les matériaux expriment le temps et l'échéance. Aussi, nous avons choisi des matériaux flétris qui se dissolvent dans l'eau et la terre une fois leur cycle de vie terminé. Il s'agit de mettre en avant la beauté de l'*éphémère*, de la transformation constante qui symbolise le passage du temps. La mode compostable critique l'idée d'éternité et favorise l'acceptation de l'*impermanence*. Une mode compostable qui retourne à la terre est une offrande, telles celles qu'on fait le *Jour des morts* dans les cultures mexicaines. Des vêtements se flétrissent et se dissolvent, comme dans le compost.

Le look Michael – el caminante – est également un aspect important de la mode compostable. Pour cela, nous nous concentrerons maintenant sur un concept japonais, celui de l'*ikigai* (la raison d'être). Avec ce concept, l'objectif est d'aider l'étudiant à trouver le sens, sa raison d'être, à travers le processus créatif, pour découvrir ses talents et souligner l'adage du paysagiste Gilles Clément : « Faire le plus possible avec, le moins possible contre » (Bouhadjera, 2023)¹²⁴. Le look se compose d'un manteau noir légèrement rembourré avec des manches raglan et des *coutures sombrero*, d'un chemisier noir court de style *huipil*, d'une jupe noire bordée de fourrure et d'une ceinture. Ce look symbolise le parcours personnel et réfléchi de chaque participant au projet, qu'il soit étudiant ou enseignant, et constitue donc également une métaphore de la *trans-*

¹²⁴ Bouhadjera, H. (3 de Junio de 2023). Gilles Clément : "Faire le plus possible avec, le moins possible contre". Consulté 23août 2024 : <https://actualitte.com/article/111999/salons-festivals/gilles-clement-faire-le-plus-possible-avec-le-moins-possible-contre>

mission. Dans le contexte éducatif, la réalisation des aptitudes individuelles est essentielle pour atteindre le point de rencontre entre ce que nous aimons (aspirations), ce que nous savons faire (aptitudes), ce que nous pourrions devenir à niveau professionnel (valeurs) et ce que nous voulons laisser comme empreinte dans le monde.

L'*ikigai* est une quête permanente, selon les changements internes et externes. C'est le moteur de l'existence de chaque être. Il réside dans la motivation personnelle la plus profonde qui fait agir les êtres vivants. Selon R. Mercier, cette quête procure le sentiment d'être vivant, ainsi qu'un sentiment de bien-être et d'épanouissement. Pour le développement de tout projet, l'*ikigai* est indispensable (Mercier, 2022, p. 64)¹²⁵. Le *look caminante* est donc une métaphore du sens de la vie. Il s'agit de visualiser, à travers le vêtement, le savoir-être et un meilleur rapport à soi.

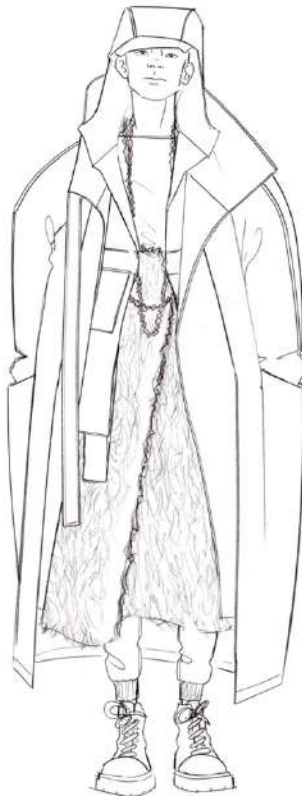


Illustration 1 Michael "el caminante". Illustration Edmundo Mata, 2021.

¹²⁵ Mercier, R. (2022). *Philosophie Japonaise : Techniques orientaux de Développement Personnel pour trouver son Ikigai, gérer ses soucis et atteindre ses objectifs en toute sérénité*. Independently published.

3.2.5 Mode compostable : bio textiles à base d'algues

Magnolia est un autre look qui exprime la mode compostable. Pour ce look, l'idée est celle d'une *critique créative* face à la pollution croissante, non seulement sur la terre, mais aussi dans l'environnement. *No future, oui présent*, sera l'attitude créative adoptée pour l'élaboration de ce look. Pour une critique créative, il est important que l'avenir soit soutenu par la science et la recherche, ainsi que par le sens artistique de la mode. À cet égard, les mots d'A. Barrau sont pertinents : « L'art joue un rôle essentiel. Il ne s'agit plus de comprendre la réalité. Il s'agit de produire du réel. Ce qui nous tue aujourd'hui, c'est notre manque d'imagination. Notre inertie » (Barrau, 2020, p. 40)¹²⁶. Ce look *Magnolia* est composé d'une robe longue imprimée sur un tissu un peu transparent, avec des plis partant du cou, et d'un manteau long et légèrement rembourré, d'un gilet large et d'un foulard imprimé d'un magnolia pour la tête. L'imprimé de ces pièces est composé de fleurs de magnolia, inspirées de l'arbre du magnolia installé sur la terrasse de l'Institut depuis plusieurs années. L'imprimé est un collage de différentes fleurs de magnolia cueillies sur plusieurs mois, montrant à nouveau le passage du temps et l'éphémère. Lorsque le magnolia fleurit, sa floraison ne dure qu'un jour. Ensuite, ses fleurs commencent à se faner. La gamme de couleurs du look passe du blanc au brun, au mauve, au violet et au gris, et à ces fleurs s'ajoutent des fleurs composées de biomatériaux et d'algues.

Ainsi, alors qu'Aurélien Barrau écrit dans *Le plus grand défi de l'humanité* que « le discours catastrophiste ne provient pas d'une préoccupation pour l'avenir, mais plutôt d'une observation du présent » nous considérons que nous devons dire *non, non seulement* à la toxicité de l'environnement, mais aussi à celle produite par la peur générale et que nous devons nous battre

¹²⁶ Barrau, A. (2020). *Le plus grand défi de l'histoire de l'humanité*. Michel Lafon.

pour notre droit à la créativité, prendre des risques avec les idées créatives, et cesser de rester dans le statu quo : ne pas remettre en question, ne pas explorer, ne pas expérimenter. La fleur du magnolia devient ce symbole ancien de la victoire sur l'adversité. L'arbre du magnolia a une grande capacité d'adaptation à tous les environnements. Du fait de son *âge*, il a développé une force de ténacité et de résistance. De plante, de fleur ancienne, il est devenu un arbre. Il existe plus de 40 espèces différentes de magnolias, allant du blanc au violet très foncé, originaires d'Asie, d'Amérique du Nord et du Mexique.



Image 100 Fleur de magnolia s'épanouissant sur la terrasse de l'IESModa. Archives Emmr 2025.



Image 101 Fleur de magnolia s'épanouissant sur la terrasse de l'IESModa. Archives Emmr 2025.

Enfin, le magnolia est également une métaphore éducative dans l'enseignement de la mode qui ouvre réflexion sur la question de l'enseignement à l'IESMODA, son symbolisme floral et sa résilience. Comme le magnolia, l'enseignement de la mode nécessite un enracinement solide, une croissance et une adaptation continue. L'institut devient une *belle terre* qui nourrit le savoir, développe les compétences et le savoir-faire pour cultiver la vision artistique.



Image 103 Expérimentation avec les scobys de kombucha.
Archives Emmr, 2025.



Image 102 Expérimentation avec les scobys de kombucha. Archives
Emmr, 2025.

3.3 Biomimétisme et mode : vers l'enseignement de la mode régénérative

3.3.1 Le concept de mode régénérative et du biomimétisme

Les concepts du biomimétisme et de mode régénérative sont liés dès le départ car ils s'inspirent tous deux de la nature. Tous deux apportent des réponses qui cherchent à respecter et à restaurer, dans une certaine mesure, les écosystèmes. Le biomimétisme peut devenir une source d'inspiration pour la mode régénérative, non seulement en raison des images qu'il évoque de *l'imitation de la nature*, mais aussi parce qu'en observant et en imitant les processus naturels, on peut tirer des enseignements pour créer des textiles, des vêtements, voire des systèmes de production qui tentent non seulement de minimiser l'impact négatif sur l'environnement, mais aussi de l'améliorer activement. À l'instar des cycles de la nature, la mode régénérative intègre des fibres biodégradables ou compostables dans les vêtements créés à partir de ce paradigme. Qu'est-ce donc la mode régénérative ? :

la nouvelle tendance pour un avenir textile durable et éthique. La mode régénérative tente de minimiser son impact sur l'environnement dès la première étape de la chaîne de production. Outre l'objectif d'augmenter la durée de vie et la facilité d'utilisation des vêtements, il s'agit avant tout d'influencer la manière dont les matériaux sont produits. Il s'agit de changer et de transformer l'ensemble du système et d'introduire des matériaux qui contribuent à le réguler. (Dillon, 2022)¹²⁷

¹²⁷ Dillon, S. (2 de novembre de 2022). *La Révolution Textile. Soyons acteur de l'avenir de notre planète par des gestes du quotidien*. Consulté 30 mai 2023 : <https://www.larevolutiontextile.com/>

Et Droppelmann d'ajouter :

Certains vêtements peuvent se décomposer après usage, sans laisser de trace de contamination, tels ceux créés de fibres d'algues et de textiles fabriqués à partir d'un réseau de filaments fongiques, appelé *mycélium*. De leur côté, certaines plantes, comme le lin ou le coton, sont prêtes à se régénérer ; elles peuvent enrichir le sol, le restaurer, réduire l'érosion, la désertification et favoriser la biodiversité, ce qui est l'un des objectifs de la mode régénérative. (Droppelmann, 2020)¹²⁸.

Un cas intéressant de biomimétisme est fourni par le Velcro, né de l'observation de l'ingénieur suisse Georgess de Mestral en 1941. Pour donner un autre exemple, les tissus imperméables imitent la feuille de lotus qui repousse l'eau. Ce concept systémique qui imite le système naturel permet de comprendre comment la nature fait interagir tous les êtres qui composent un écosystème. Or la mode utilise ces mécanismes pour façonner les vêtements. Ainsi, la mode régénérative, en plus de considérer la mimesis dans la création, observe également le processus de production et de décomposition des objets. Il convient de noter que cet esprit *mimétique* est présent dans les arts depuis la Grèce classique au moins, comme en témoigne la citation suivante, tirée du livre *Esthétique de l'architecture* du philosophe italien Roberto Masiero, expliquant que *Démocrite* soutenait que l'origine de la civilisation résidait dans l'imitation des animaux :

de l'araignée il apprend à tisser et à coudre, de l'hirondelle à construire sa maison, *xàta mímēsis* ; cette *mímēsis* qui fait place à l'habileté technique, et que Vitruve, ayant adopté

¹²⁸ Droppelmann, V. (2 d'avril de 2020). *Sporatex : el emprendimiento que fabrica biotextil a partir del micelio de los hongos*. Consulté 17 août 2021 : <https://laderasur.com/articulo/sporatex-el-emprendimiento-que-fabrica-biotextil-partir-del-micelio/?form=MG0AV3>

un point de vue ethnographique, pourra appliquer non seulement à la nature, mais aussi à ses semblables. L'homme apprend en imitant la nature et ses semblables (Masiero, 2018, p. 36)¹²⁹.

Ainsi, la mimesis relève à la fois de l'esprit pédagogique et de l'esprit artistique. Pendant de longues périodes de l'histoire, si les notions de régénération et de compostage n'ont peut-être pas été considérées comme des éléments à imiter, aujourd'hui, elles le sont. Pour cela, il existe le modèle circulaire : chaque vêtement doit pouvoir être assemblé et désassemblé, recyclé et compostable. La mode régénérative doit donc s'intéresser de près aux pratiques agricoles :

conditionnée pour devenir une ressource et non un déchet. Elle est composée de fibres naturelles biologiques, fertilisation des sols par monoculture, sans utilisation de pesticides ou d'engrais, sans respect de la biodiversité locale. Une agriculture biodynamique, une agriculture qui considère la terre comme un être vivant complexe, et ses habitants, vivants ou inertes, comme des ressources énergétiques capables de se nourrir et de se réguler : augmenter la biodiversité, enrichir les sols et ralentir le changement climatique. (Satto, 2022)¹³⁰

À la fin de sa vie, le vêtement finira par nourrir d'autres formes de vie. Dans le domaine de la création de mode, comme nous l'avons déjà mentionné dans cette thèse, il est nécessaire de

¹²⁹ Masiero, R. (2018). *Estética de la Arquitectura*. Madrid : Antonio Machado Libros.

¹³⁰ Satto, V. (18 de janvier de 2022). *Qu'est-ce que l'agriculture et la mode régénératives ?* Consulté 28 octobre 2023 : <https://www.thegoodgoods.fr/mode/quest-ce-que-la-mode-regenerative/>

travailler de manière interdisciplinaire. Le lien entre la mode et la biologie est intéressant. Benyus affirme à juste titre que le biomimétisme est compris comme « l'émulation consciente de l'ingéniosité de la vie, ou l'innovation inspirée par la nature » (Benyus, 2012, p. 16)¹³¹ et poursuit en disant que :

le biomimétisme nous fait prendre conscience que la nature est l'inventeur ultime, et qu'il y a beaucoup de choses que nous, observateurs, ne savons pas (et peut-être ne pouvons pas savoir). En concluant des alliances avec elle, en utilisant des matériaux biologiquement respectueux et en laissant l'évolution opérer sa magie (même si nous ne savons pas comment elle le fait), nous sommes sûrs de faire plus de progrès que nous ne le ferions avec notre logique linéaire, numérique et rigidement contrôlée. (Benyus, 2012, p. 292)¹³²

Il est donc important de comprendre la nature pour créer de nouveaux matériaux plus responsables ; apprendre, par exemple, des feuilles des arbres qui purifient l'air ou fertilisent les racines dans le sol, et ainsi éviter de générer des déchets non compostables.

3.3.2 La mode régénérative en tant qu'apprentissage créatif et responsable

Comment enseigner la mode régénérative, comment l'industrie textile peut-elle s'inspirer du biomimétisme ? Au cours du processus de création, par exemple, les étudiants de l'IESMODA sont amenés à observer les processus naturels : le développement des plantes, l'organisation des

¹³¹ Benyus, J. M. (2012). *Biomímesis. Innovaciones inspiradas por la naturaleza*. Ciudad de México : Tusquets Editores.

¹³² *Op. cit.*

fibres végétales. Des expériences sont menées actuellement sur la régénération du mycélium fongique avec un de nos professeurs Uriel Calderón, ainsi que sur les algues et leurs possibilités en tant que bio textiles. Enfin, l'enseignement de la mode régénérative peut être une tentative de réponse aux défis environnementaux qui se posent dans notre monde actuel. La mode sera-t-elle capable de fournir des solutions qui imitent les processus efficaces de la nature et qui participent également à la protection de l'environnement ? En particulier, le concept de biomimétisme permet à la mode de travailler avec l'approche scientifique. Prenons l'exemple de María José Benítez du Muntanya Lab¹³³, qui travaille avec nos étudiants pour la recherche de développements textiles avec des algues. Enfin, l'objectif de cet enseignement est de permettre aux nouveaux créateurs de mode et aux créatifs de porter un regard plus critique et éthique quant aux effets du secteur de la mode sur l'environnement.



Image 104 María José Benítez, est la créatrice de Muntanya Lab, où elle développe des matériaux à base d'algues et de matériaux biodégradables. Archives Emmr, 2025.

¹³³ Benítez, M. J. (s.f.). Muntanyalab. Obtenido de Instagram : <https://www.instagram.com/muntanyalab/>

Le biomimétisme est donc une source d'inspiration pour la mode régénérative. En outre, il devient un apprentissage responsable et créatif dans l'enseignement des arts de la mode. Jusqu'à présent, la mode a tenté de réduire son empreinte écologique, mais la conception régénérative de la mode cherche à aller plus loin en s'inspirant de la résilience du monde organique, qui va jusqu'à restaurer les écosystèmes. Tout cela inspire de nouvelles approches pédagogiques qui reconnectent les étudiants avec la nature pour explorer des processus créatifs, éthiques et biomimétiques.

L'enseignement de la mode régénérative encourage la créativité et le développement de nouvelles propositions autour de la mode. En adoptant des méthodes de conception qui s'appuient sur une mimesis de la nature et sur l'action même du biologique, les étudiants découvrent les cycles biologiques et se connectent à eux ; par exemple, il faut attendre la récolte d'avril et de mai pour commencer à travailler le *tamarin*, car il n'y en a pas toute l'année, ce qui encourage la créativité, tout en pensant la mode de manière plus responsable.



Image 105 Tamarindo (tamarin). Blog don zabor, 2021.

Ainsi, l'apprentissage qui favorise la créativité dans l'enseignement de la mode régénérative développe des compétences approfondies en matière de *mode responsable*. Les étudiants apprennent à choisir des matières premières durables, à fabriquer des vêtements avec ces textiles naturels, à les colorer avec des teintures végétales et à développer des expériences avec des bio textiles, renforçant ainsi leurs capacités à faire des propositions innovantes et créatives. En créant, ils réfléchissent au cycle de vie des produits, de l'origine à l'achat et à l'utilisation finale des vêtements.

En imposant ces défis, loin de nuire à la créativité, l'enseignement à la mode régénérative parvient à la stimuler. Créer sous contraintes et restrictions encourage une attitude active, créative et innovante. C'est ainsi que des collections éthiques et poétiques seront développées. Par exemple, face aux restrictions, les étudiants expérimentent de nouveaux matériaux, comme les fibres de maïs *soie de maïs*, ce qui favorise l'expérimentation sous toutes ses formes. Ils réfléchissent à d'autres matériaux et processus créatifs qui limiteront l'impact négatif de la mode.



Image 107 La soie du maïs. Archives Emmr, 2025.



Image 106 La soie du maïs. Archives Emmr, 2025

Pour favoriser l'expérimentation avec des matériaux et le développement expérimental et pluridisciplinaire dans l'enseignement de la mode responsable, il est possible d'organiser des ateliers immersifs pour manipuler directement certains matériaux et exploiter leurs propriétés, en dehors des cours de couture traditionnels ; par exemple, nous pouvons expérimenter des fibres telles que *l'ixtle*, le *jute*, la *fibre de coco*, le *sisal*, entre autres, afin de mieux saisir leurs caractéristiques telles que la texture et la résistance, et d'étudier leurs possibilités de tissage ou de transformation.



Image 108 Henequén: fibre sisal, ixtle. Blog hilos y jarcias, 2021.



Image 109 Fibre de coco. Archives Emmr, 2025

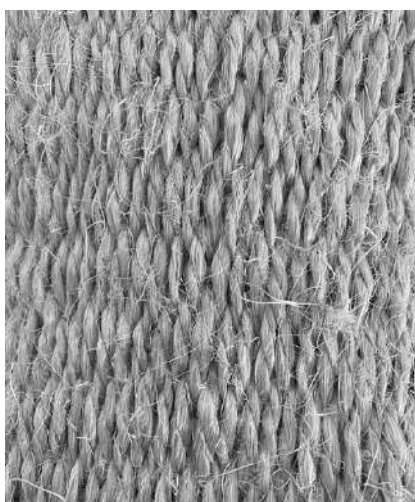


Image 110 Fibre ixtle. Archives Emmr 2025.

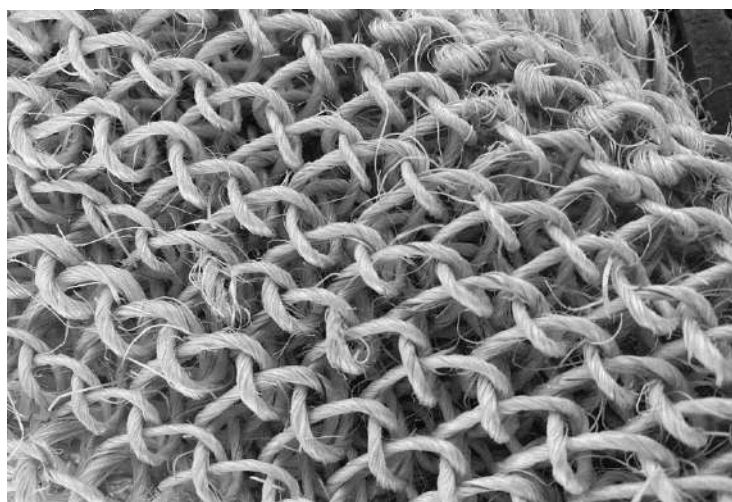


Image 111 Fibre yute. Archives Emmr 2025.

3.3.3 Un défi pour le processus créatif : passer de la représentation du réel au conceptuel

Le figuratif est souvent le point de départ du processus créatif ; il permet de s'ancrer dans une représentation tangible, avant de la transformer en une expression plus conceptuelle. Essayons de comprendre ce qu'est le figuratif dans la mode : les sources d'inspiration, les éléments visuels reconnaissables, tels qu'ils sont tirés de la nature, de l'art, du cinéma, de la photographie, etc. Commençons donc par des images concrètes : un paysage, un vêtement historique. Par exemple, Yves Saint Laurent s'inspire directement des peintures de Mondrian pour créer ses robes *colour-block*. Mais aussi, le vêtement étant une expression sociale, le figuratif s'intéresse à des éléments historiques et ethniques : par exemple Alexander McQueen, réinterprète le costume écossais, et rend hommage à ses origines dans ses collections.

Le figuratif est souvent un outil narratif et culturellement ancré. Christian Dior, avec ses silhouettes *New Look*, s'inspire directement des corsets et des jupes volumineuses du XVIII^e siècle pour exprimer quelque chose de très féminin. À travers la façon dont le vêtement interagit avec le corps, Hussein Chalayan, par exemple, explore les possibilités du figuratif dans sa collection *After Words*, jouant avec la représentation visuelle du mobilier.

Un exercice mené avec les étudiants consiste à essayer d'extraire des concepts d'un mot ou d'une émotion, tels le *silence* ou la *mémoire*, pour les exprimer dans une création, sans utiliser d'élément figuratif direct, afin de développer une approche plus poétique, plus symbolique du vêtement. Un autre exercice pour parvenir à une abstraction progressive consiste à donner aux étudiants une image figurative, une image d'oiseaux par exemple, et à leur demander de les dessiner en trois versions de plus en plus abstraites, puis de travailler la dernière version en textiles, en volumes ou en silhouettes.

Le dessin, l'esquisse ou la représentation visuelle deviennent des outils qui permettent au créatif d'explorer le figuratif. Il s'agit d'un moyen d'ancrer une pensée dans une représentation visuelle. Ainsi Karl Lagerfeld, avec ses croquis très précis, utilisait le dessin comme première étape de la conceptualisation.

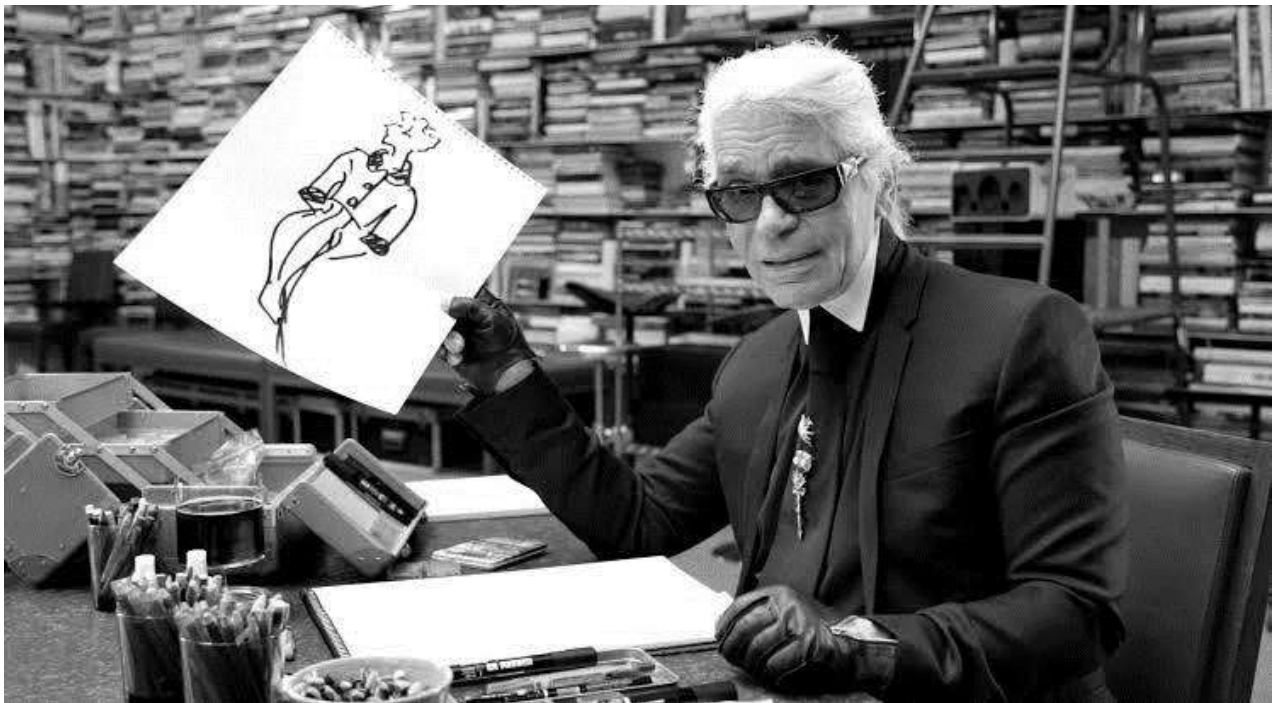


Image 112 Dessin de Karl Lagerfeld. Blog El País, 2013.

En plus du dessin, les *moodboards* et les collages sont utilisés pour assembler des images figuratives en un visuel congruent. De nombreux créatifs rassemblent sur un même tableau des photos, des références artistiques, des tissus, des textures, des images de plantes, etc.

Comment enseigner aux étudiants à aller au-delà de l'image de l'objet pour évoluer vers la pensée de l'objet ? L'idée est progressive. Peu à peu, les formes et les significations sont abstraites afin d'exprimer les idées de manière plus profonde. Il s'agit d'une étape de déconstruction et de réinterprétation.



Image 113 Exemple de moodboard. Archives Emmr, 2025.

Alors il faut simplifier et abstraire. Dans les arts visuels, le cubisme de Picasso ou de Braque transforme des figures reconnaissables en formes géométriques et fragmentées. Dans la mode, des créateurs tels qu'Issey Miyake déconstruisent la silhouette traditionnelle pour créer des volumes inattendus et abstraits, notamment avec les plis. On peut ainsi exagérer les formes, hybrider les références pour déconstruire.

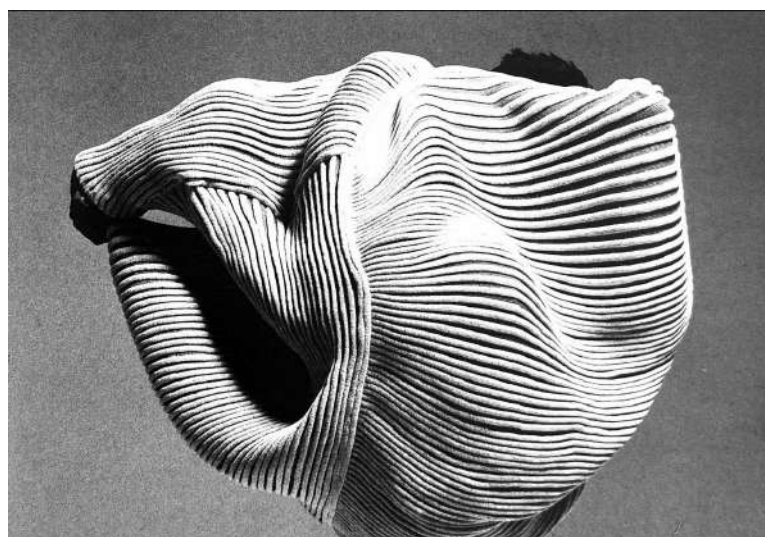


Image 114 Issey Miyake, printemps-été 1985. Art & Mode, 1998, Valérie de Givry, Regard

Parfois, des éléments figuratifs sont réinterprétés en s'inspirant de vêtements traditionnels, mais en modifiant la structure pour créer une pièce conceptuelle. La pièce de vêtement évolue également vers le conceptuel par la superposition de différentes sources d'inspiration, le mélange de références et la simplification du langage. La marque *Victor & Rolf* part donc de la couture traditionnelle pour la détourner et réaliser des sculptures textiles, plus proches d'un élément conceptuel que d'un élément fonctionnel.

Il est important pour les étudiants, et afin de les accompagner dans cette approche conceptuelle, de leur proposer des outils qui peuvent stimuler leur pensée créative et les aider à expérimenter. Par exemple pour les aider à la déconstruction et à la recomposition, nous leur donnons des images de vêtements, d'œuvres d'art ou d'objets historiques et nous leur demandons ensuite de les déconstruire, par des collages, des découpages ou des superpositions, afin d'en extraire de nouvelles formes et structures. Il en va de même pour un objet ou un article de mode qu'ils dessinent d'abord de manière réaliste, puis qu'ils redessinent en simplifiant les formes à chaque étape.

Une autre façon d'aider les étudiants à évoluer vers l'abstraction est de les encourager à développer un esprit critique et analytique. Comment ? En analysant des références artistiques, par exemple, en étudiant l'évolution d'autres disciplines vers l'abstraction et comment l'appliquer ensuite à la mode. Le cas du *Bauhaus*, avec ses formes épurées et fonctionnelles, est intéressant à cet égard. Amener les étudiants à défendre et à mettre en forme un concept de manière claire et cohérente est un autre défi pour l'enseignant.

Cela est difficile, mais il faut les pousser à le faire, pour habituer l'œil à voir. Ainsi que Josef Albers le répétait sans cesse à ses étudiants : « ouvrez les yeux ». (Horowitz & Danilowitz,

2006)¹³⁴ pour qu'ils puissent voir et s'éloigner du détail figuratif, et ainsi se concentrer sur la forme conceptuelle.

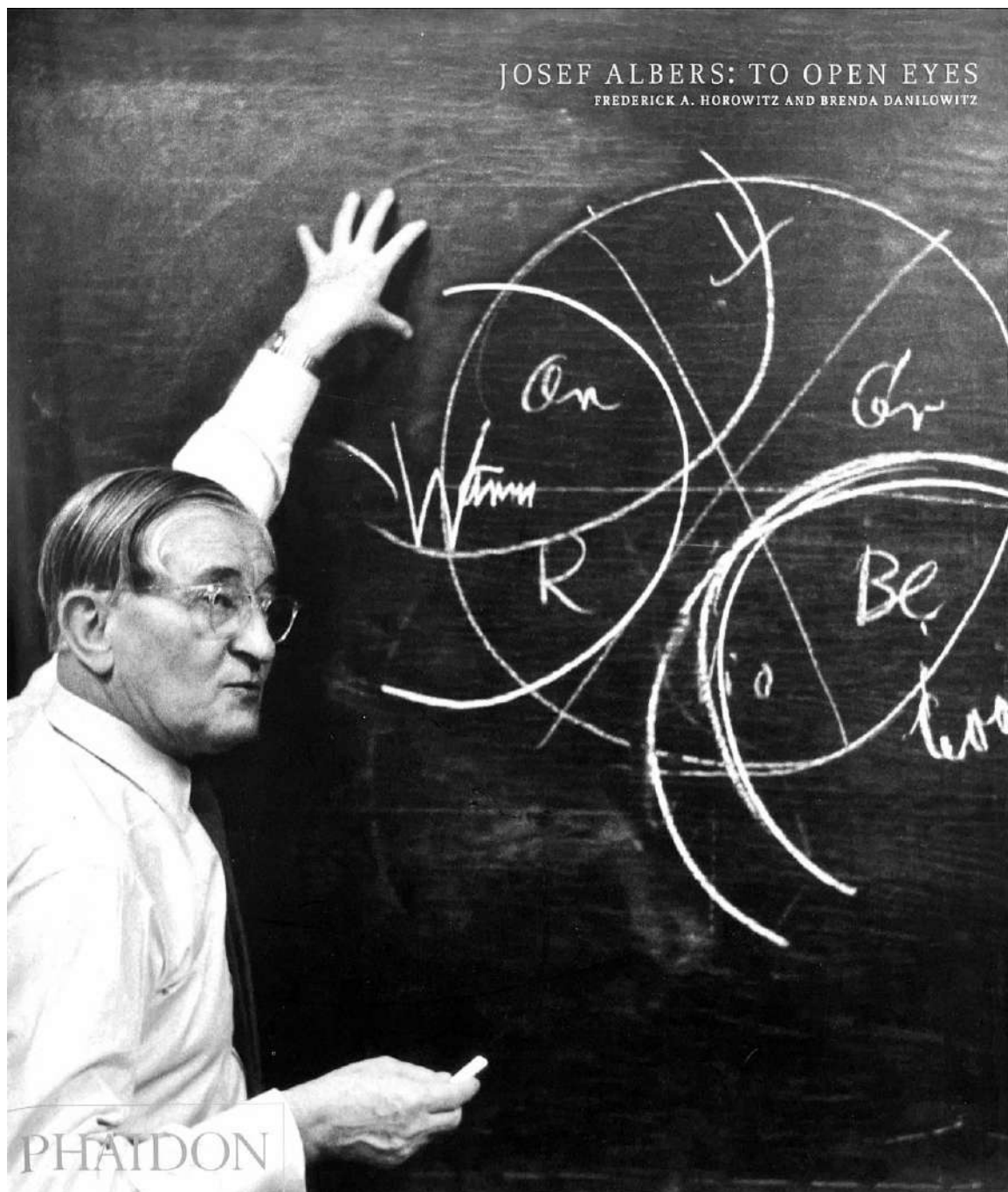


Image 115 Josef Albers : To open eyes, Horowitz y Danilowitz. Phaidon, 2014.

¹³⁴ Horowitz, F. A., Danilowitz, B. (2006). *Josef Albers : To open eyes*. New York : Phaidon Press Inc.

Le passage de la représentation du réel au conceptuel favorise certainement l'expérimentation et éloigne des références visuelles classiques. En même temps, il parvient à relier la mode à quelque chose de plus expressif et plus proche des arts.

Mais il existe souvent une tension entre la mode *commerciale* et la mode *conceptuelle*. Celle-ci n'est pas toujours bien comprise par le public. Or de nouvelles perspectives offertes par des technologies telles que l'IA, l'impression 3D et les bio textiles ouvrent plus de voies encore à une mode plus conceptuelle.

Enfin, le passage de l'image de l'objet pour évoluer vers la pensée de l'objet est un processus qui nécessite d'exercer l'œil, la main, la pensée, afin de voir différemment, sous un autre angle. Il devient essentiel d'expérimenter la déconstruction, l'abstraction et l'hybridation ou la réinterprétation.

Le recours à la manipulation des matériaux et le travail par croquis et dessins deviennent également nécessaires. En outre, la pensée conceptuelle, en tant que traduction d'émotions et d'idées abstraites, est une manière d'encourager le dialogue entre les différentes matières. Le figuratif est un élément essentiel du processus créatif car il permet d'ancrer l'imaginaire afin d'organiser la pensée, avant d'aller vers le conceptuel. Il enrichit finalement le processus créatif et devient une pédagogie de la transformation et du questionnement.

3.3.4 Mise en œuvre de la mode régénérative avec la nature mexicaine

Le *look* qui se démarque dans ce thème est celui de *l'arbre de la vie*. Il s'agit d'un *look* sur lequel nous travaillons depuis 2018, lorsque nous avons commencé à penser au manteau *Edrei*. Il

est de coutume à IESMODA de nommer par le prénom de l'étudiant les pièces que chacun développe dès le début de sa formation, et ces pièces sont améliorées tout au long des projets semestriels.

Il s'agit d'un ensemble de trois pièces : un long manteau à larges épaules à la silhouette élancée, une jupe *enredo*, avec un chemisier court du style *huipil*, le tout rehaussé d'une ceinture.



Image 116 Look "árbol de la vida" (arbre de la vie). Illustration Edmundo Mata, 2021

Le manteau présente un imprimé dans le dos, qui se prolonge sur les côtés et sur le devant, ainsi que sur les manches. Une partie de l'impression est numérique, l'autre est peinte à la main. Les pièces sont de couleur blanc cassé, enveloppées d'un manteau soyeux et légèrement matelassé. Ce *look* reprend la forme culturelle mexicaine de l'*enredo* et du *huipil*, vêtements typiques de la culture mexicaine, mais n'utilise pas les décorations ou les broderies habituelles de ces vêtements traditionnels.

Le graphisme de *l'arbre de la vie* est inspiré de la culture de la ville de *Metepéc*, dans l'État de Mexico où les artisans y développent des sculptures complexes avec de nombreux éléments, qui ont une résonance un peu magique. Ces *arbres de la vie* représentent généralement des animaux, des personnages bibliques, des scènes mythologiques ou des scènes de villages ou de paysages naturels. Ils peuvent être en argile, hauts de plusieurs mètres, ou minuscules de dix cm, et présenter beaucoup de détails. Dans certaines représentations, ces arbres symbolisent la dualité entre la vie et la mort ; les branches symbolisent la vie et la croissance, et les racines le lien avec les ancêtres et la mort. *L'arbre de la vie* peut également être interprété comme un symbole de renouvellement et de régénération mais aussi de transmission de la connaissance ; les branches portent les fruits de la connaissance et de la sagesse, transmis de génération en génération.

Dans le cas de notre *look*, *árbol de la vida*, il s'agit d'un symbole de transmission profondément significatif pour l'ensemble de la communauté de l'institut, car il représente la croissance de ce projet et de tous ceux qui en font partie. La création, avec ses différentes branches, représente les chemins de la vie, tandis que le tronc exprime la stabilité que nous recherchons dans un institut d'enseignement. Le tronc est ici le corps féminin, avec ses bras tendus, où nous pouvons percevoir, dans les feuillages et les êtres vivants qui s'y trouvent, plusieurs cœurs imbriqués. Le corps symbolise la mode, les bras ouverts qui accueillent, avec plusieurs cœurs, ceux des

enseignants et étudiants, qui veulent se développer. Ses racines plongent profondément dans la terre, symbolisant le lien avec *la Madre Tierra*, dont il est constamment question dans le programme d'études, tant pour la mode responsable que pour la richesse infinie de ses sources d'inspiration. *L'arbre de la vie* dans la communauté IESMODA peut représenter les forces spirituelles. Au pied de *l'arbre de la vie*, se trouve un étang rempli de créatures, comme *l'Axolotl*, et d'autres têtes de créatures flottantes, représentant ceux qui n'ont pas terminé leur carrière. Les branches de l'arbre de vie sont ornées de feuilles et de fruits du cacaoyer. Cet *arbre de la vie* est en effet un cacaoyer ; il montre comment la délicatesse des fleurs se transforme en fruit dur, compact et brun foncé, où, à l'intérieur, protégés, sa pulpe et ses fèves délicates et tendres renaîtront plus tard dans un nouveau cacao. Pour créer cet *arbre de la vie*, nous nous sommes rendus dans la région de Tabasco, afin de l'analyser et de le conceptualiser.

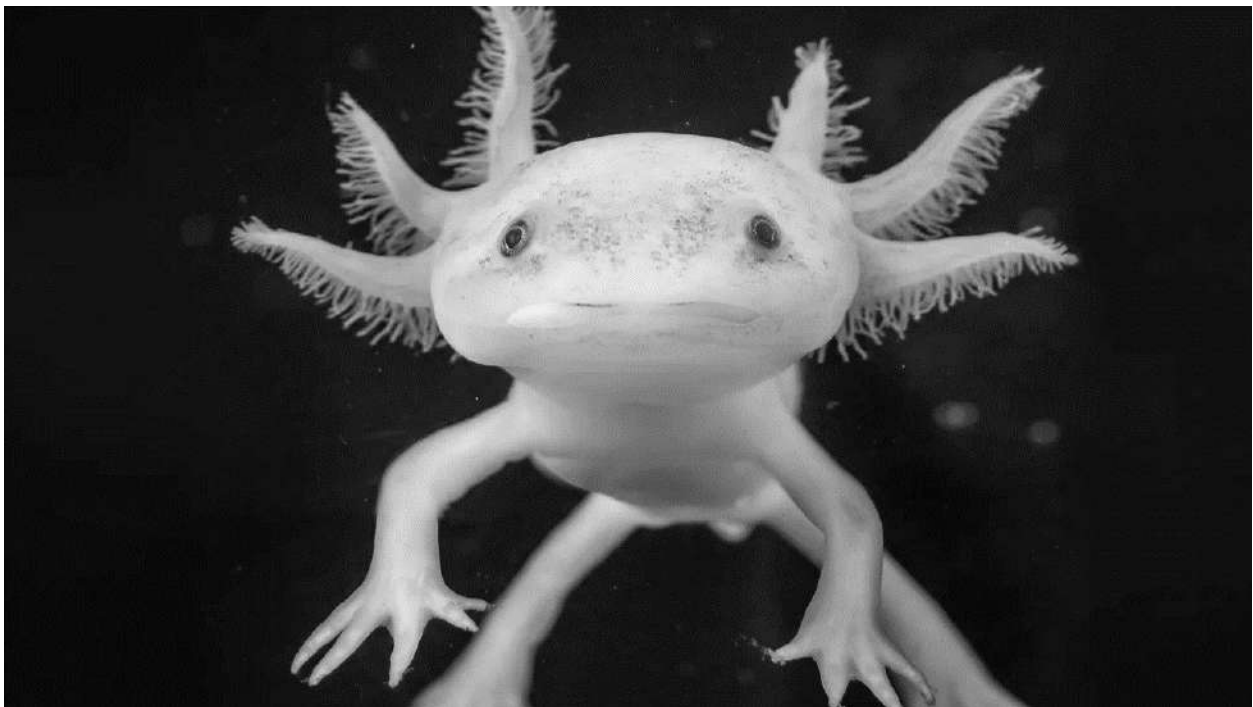


Image 117 Ajolote, *Ambystoma mexicanum*, exposition *Photo Ark*, de Joel Sartore, el mayor catálogo fotográfico de especies en peligro de extinción. Photographie de Tim Flach, 2021.

3.4 La mode responsable et les expériences dans les processus créatifs

3.4.1 Les outils pour le processus de création d'une collection : *détourné, décalé et kitsch*

La création de la collection utilise les concepts esthétiques de *détournement* et de *décalé* afin de les utiliser comme modes d'inspiration et de création artistique pour la collection de mode responsable, car ces concepts permettent d'appréhender le vêtement sous une autre approche que l'approche traditionnelle, ce dont l'industrie de la mode a besoin pour reprendre les rênes éthiques et esthétiques de ses pratiques.

Ainsi, le premier concept que nous rencontrons est celui du *détournement*. Comme nous l'avons défini dans le premier chapitre de cette thèse, il s'agit du processus artistique et créatif qui consiste à *détourner*, réinterpréter, reconfigurer et réutiliser. Ce concept a de nombreuses utilisations, dont certaines dépassent le domaine purement esthétique, du moins à première vue. Par exemple, les objets du quotidien peuvent être utilisés différemment : le rideau de la chambre à coucher qui empêche la lumière du soleil de pénétrer le matin peut être *détourné* pour créer un vêtement qui protège de la lumière. Il peut également être utilisé comme un allié du concept d'*Upcycling*, par la transformation d'une pièce usagée en un nouveau vêtement. Il est également possible de recycler ou d'utiliser des matériaux non conventionnels, comme ceux de Paco Rabanne qui, dans les années 1960, utilisait de l'aluminium et du plastique pour ses robes. Cela a été une source d'inspiration pour une étudiante qui a conçu une robe avec des crochets de canettes de Coca-Cola et l'a présentée à la Biennale de Saint-Étienne, il y a quelques années. Pour sa part, l'artiste Joana Vasconcelos a utilisé la technique du crochet pour habiller les statues du château de Versailles et les vêtir d'une manière différente, *détournée*.



Image 118 Joana Vasconcelos investit Versailles. Blog Sortir à Paris, 2012.

En ce sens, l'esthétique et la conception de la mode détournée s'opposent à une vision conventionnelle. Il s'agit de montrer une forme inattendue, surprenante, peut-être non symétrique. Guy Debord écrit à ce sujet :

les gestes et les mots peuvent être chargés d'autres significations, et l'ont été constamment au cours de l'histoire, pour des raisons pratiques. [...] La nécessité d'un langage secret, d'un passage de paroles, est inséparable d'une tendance au jeu. L'idée limite est que tout signe, toute voix, est susceptible d'être converti en autre chose, voire en son contraire. [...] Hors langage, il est possible de détourner le vêtement par la même méthode, avec toute l'importance affective qu'il revêt. Là encore, on retrouve la notion de déguisement en lien étroit avec le jeu. (Debord & Wolman, 2006)¹³⁵

Dans cet esprit, nous pouvons affirmer qu'il est important de créer une mode détournée, parce qu'elle peut devenir une expression artistique et culturelle s'opposant aux tendances traditionnelles. D'autre part, elle est une célébration de la liberté et de la créativité, qui permettent d'explorer de nouvelles possibilités. Martin Margiela et Vivienne Westwood, en utilisant des matériaux non conventionnels, ont en ce sens recours à cette méthode. La mode détournée sert à critiquer les pratiques de consommation et la culture du gaspillage et de la surconsommation.

Ainsi, la mode détournée se réconcilie également avec la *Moda Povera*, qui utilise des matériaux recyclés et des déchets. Ainsi, la mode détournée promeut le réemploi plutôt que la surconsommation : il s'agit de réparer plutôt que d'acheter. Du côté du créateur de mode, elle stimule sa créativité, car elle nécessite des processus expérimentaux, où les matériaux et les formes sont réinventés. La mode détournée a le pouvoir de redéfinir l'inspiration sous de nouvelles formes esthétiques.

¹³⁵ Wolman, G. J., & Debord, G. (3 de février de 2006). *Mode d'emploi du détournement*. Consulté 7 juin 2021 : https://infokiosques.net/spip.php?page=lire&id_article=320

Pour le concept de mode *décalée* nous allons faire la distinction entre *détourner* et *décaler*. La première étape, comme nous l'avons vu, a trait à la réutilisation, à la reconfiguration et à la transformation, ce qui la rapproche de l'*Upcycling*. La *mode décalée*, quant à elle, est une approche excentrique et non conventionnelle des vêtements et des accessoires. Elle vise à surprendre et à jouer des attentes et des normes de la mode traditionnelle. Ainsi, la mode détournée se concentre sur la réinterprétation d'objets existants, et la mode décalée sur la remise en question des normes de la mode traditionnelle.

La mode décalée s'exprime donc par le jeu des formes, par l'utilisation de couleurs, d'imprimés, dans des combinaisons inattendues. Les *looks* sont amusants et originaux grâce à l'utilisation d'imprimés surréalistes, d'accessoires aux formes humoristiques et aux proportions exagérées par exemple. En ce sens, bien que la mode décalée suive les règles de la mode traditionnelle, elle devient un défi aux normes et aux attentes de celle-ci. Il s'agit de générer un effet de surprise : cela provoque des réactions et des émotions, parfois de l'étonnement ou du rire. En résumé, le décalé signifie que *quelque chose n'est pas à sa place*, que quelque chose est sorti de son contexte. Le but principal de la mode décalée est donc de surprendre en étant hors de propos. Il s'agit d'une expression de l'individualité, du divertissement et d'une provocation de réactions émotionnelles.

La *mode détournée* s'approprie le différent, l'asymétrique et l'éclectique. Enfin, si l'impact culturel de la mode détournée peut se traduire par une critique sociale de la consommation de masse et de la courte durée de vie des vêtements, pour la mode décalée, l'impact réside dans son inclinaison vers une esthétique de l'expression de l'originalité.

Abordons enfin le concept esthétique du *kitsch*. Si nous partons de ce qui a été réfléchi et développé au sujet des idées de la *Moda Povera*, de la mode régénérative et de la mode compostable, nous pouvons finalement chercher à créer une mode qui joue également un rôle important dans l'expression artistique en utilisant le concept de *kitsch*, c'est-à-dire une mode dont l'esthétique est délibérément exagérée, excentrique et éclectique. Le *kitsch* est un mode créatif qui libère les créateurs de ce qui est établi et leur permet d'explorer des mélanges ou de créer des hybrides de manière inattendue. Les exemples de Jeremy Scott ou de Moschino montrent le pouvoir créatif du *kitsch* dans la mode. Or, derrière le kitsch, se cache une critique de la culture. N'y a-t-il pas dans cette analogie avec le *fast-food* une critique de la *Fast Fashion* ? C'est précisément le kitsch qui permet de créer des *commentaires visuels* sur la consommation et les normes esthétiques qui maintiennent une société ou une époque en place, ainsi que l'exprime joliment le titre suivant : « *Le nouvel âge du kitsch : essai sur la civilisation en trop* » de Gilles Lipovetsky et de Jean Serroy. Cette liberté créative peut utiliser le commentaire visuel pour mettre en évidence le *Green Washing* et promouvoir une consommation plus responsable.

Si le *kitsch* est souvent perçu comme de *mauvais goût*, il permet de s'interroger sur la notion même de goût. En ce sens, Lipovetsky et Serroy affirment que, « produit de la modernité, le kitsch reste le méprisé, le discrédité, celui qu'il faut expulser parce qu'il est faux, scandaleux, vulgaire, stéréotypé : comment s'en défaire ? » (Lipovetsky & Serroy, 2023, p. 429)¹³⁶.

¹³⁶ Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2023). *Le nouvel âge du kitsch : Essai sur la civilisation du "trop"*. Paris : Gallimard.



Image 119 Jeremy Scott spring 2022, ready to wear. Vogue runway.

Le *kitsch* peut critiquer la maigreur des mannequins, etc... Il s'agit donc d'une expression culturelle et artistique qui permet le mélange des genres et des styles de différentes époques et cultures : le *kitsch* est le reflet d'une société diversifiée et dynamique ; un grand éclectisme et une

excentricité qui se manifestent comme un appel à l'attention. Face aux problèmes écologiques et sociaux, l'éclectisme et l'excentricité sont peut-être les styles les plus judicieux pour montrer les dissonances du monde actuel.

Ainsi, le *kitsch* fonctionne comme un élément unificateur pour rassembler la mode *détournée* et la mode *décalée*. La mode *kitsch* joue dans la collection de mode responsable un rôle fondamental dans la création de modèles exagérés, *détournés* ou *décalés*. Elle met l'accent sur des couleurs fortes et profondes telles que le rouge, les roses mexicains, les bleus, les verts et les mauves. Le *kitsch* mélange les imprimés avec des détails chargés, des colliers étranges, des chapeaux surprenants, des vêtements qui se chevauchent ; en bref, des associations inattendues qui mélangent des styles tels que *le Streetwear*, les silhouettes géométriques et exagérées.

3.4.2 L'expression artistique comme outil de déconstruction pour une mode responsable

Comment la déconstruction pourrait-elle devenir une approche différente, ainsi que l'est le *détournement* de la mode responsable ? Ce n'est pas seulement une esthétique d'avant-garde, c'est une « philosophie de la création, une résistance aux normes » selon Martin Margiela. Que serait la déconstruction appliquée aux vêtements ? Il s'agit d'un processus qui remet en question les normes établies pour la fabrication d'un vêtement. Autrement dit, il peut altérer sa structure, montrer l'intérieur, modifier sa fonctionnalité ou mettre en évidence ses imperfections.

Il opère en *détournant* les formes traditionnelles ou en montrant ce que l'on ne veut pas montrer : coutures apparentes, doublures exposées, inachevé intentionnel ; en fragmentant et en redéfinissant les pièces d'une manière inattendue ; en définissant différemment le concept de

finition, de singularité, de manière de porter, de style. Le vêtement peut également être déconstruit en valorisant le processus créatif et artistique plutôt que le produit fini.

Enfin, déconstruire consiste à proposer une vision critique du vêtement, à questionner son rapport au corps, à la société et au monde. En art et en architecture, le concept de déconstruction est apparu avec Jacques Derrida. Avec le *Dadaïsme* et le *Surréalisme*, apparaît la remise en cause des règles d'harmonie et de beauté.



Image 120 Déconstruction, Martin Margiela: *The Women's Collections 1989-2009*. 2018.

Dans la mode, outre Rei Kawakubo et Martin Margiela, citons aussi Yohji Yamamoto et sa déconstruction dans la coupe, l'asymétrie, les superpositions, les vêtements qui semblent

imparfaits, alors qu'ils sont très conceptualisés, en faisant référence à la temporalité du vêtement et à son usure, à la vie du vêtement qui évolue et vieillit.

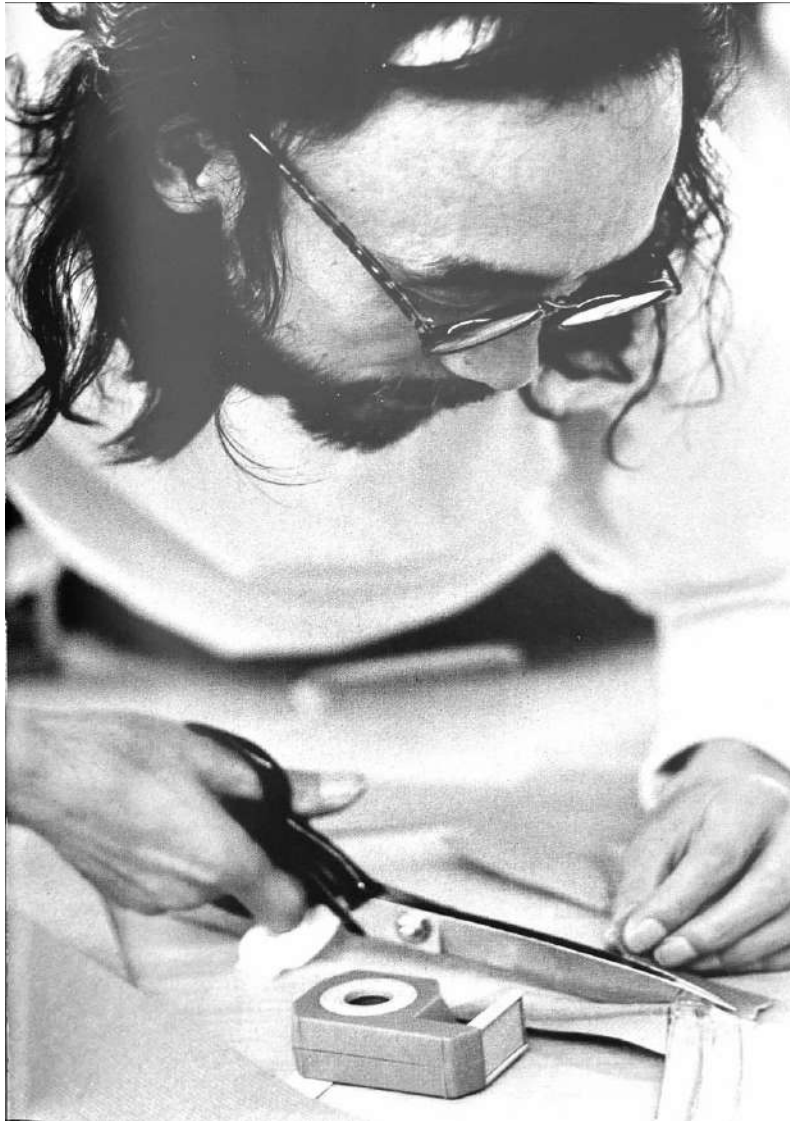


Image 121 Yohji Yamamoto. Mémoire de la mode 2005- François Baudot, Assouline.

Ce sont eux qui ouvrent la voie, comme les arts, à quelque chose de plus conceptuel et expérimental. Ainsi, le vêtement lui-même devient un manifeste artistique. Comment la déconstruction devient-elle un outil pour une mode responsable, et comment peut-elle répondre aux enjeux environnementaux et/ou sociaux de la mode ?

Nous l'avons déjà vu : la déconstruction s'ouvre à l'*Upcycling* et à la valorisation du textile, au recyclage, comme dans la recomposition de vêtements existants ou de patrons pour offrir une alternative aux déchets textiles, pour mieux valoriser les vieux vêtements ou les vieux matériaux.

Un autre concept est fourni par l'idée d'un vêtement pouvant être enfilé et modifié de différentes manières ou entrer dans diverses configurations. Cela permet de développer une relation plus émotionnelle et expérimentale avec le vêtement, une manière plus libre et plus vivante d'en faire l'expérience.

Enfin, déconstruire la mode et le vêtement est une démarche artistique, expérimentale qui ouvre à un esprit créatif. Il s'agit d'une réponse plus responsable qui privilégie le recyclage et l'*Upcycling*, et, enfin, c'est une réflexion critique sur le vêtement et son rôle aujourd'hui, dans notre société.

En fin de compte, il s'agit de former une nouvelle génération d'esprits créatifs qui seront capables de considérer le vêtement non comme un produit fini, mais plutôt comme un processus, un espace de questionnement et de création.

Comment les démarches artistiques peuvent-elles devenir impulsion pour réinventer une autre mode, plus responsable ? Nous avons vu au chapitre I que l'histoire des arts a toujours été liée, d'une certaine manière, à celle de la mode, qui n'est pas seulement une production textile, mais est aussi une expression culturelle et artistique. Or, face aux crises environnementales et géopolitiques actuelles, le système de la mode doit changer, se transformer.

Comment l'expression artistique peut-elle alors devenir un moteur de réflexion et de création pour une mode plus responsable ? Nous pourrions nous pencher sur les interactions entre les arts et la mode responsable, et analyser comment l'approche artistique peut s'ouvrir à la création

d'autres matériaux, peut donner un sens et une autre dimension aux vêtements, ou favoriser une mode durable et émotionnelle.

L'expression artistique, pour l'industrie de la mode aujourd'hui dominée par une logique de surproduction et d'*obsolescence programmée*, peut refuser les diktats de la rentabilité immédiate ; elle peut remettre en cause ces modèles. Par exemple, Martin Margiela a commencé par déconstruire des vêtements traditionnels pour leur donner une nouvelle lecture et ainsi transformer de vieux vêtements, des objets du quotidien, en pièces uniques, signant ainsi sa démarche anti-*Fast Fashion*.

C'est ainsi qu'il a commencé à promouvoir la *récupération* et à détourner des vêtements qui existaient déjà. Il a ainsi valorisé l'*Upcycling* en tant que geste artistique, et bien avant, la préoccupation écologique. La mode peut aussi être encouragée par une approche artistique. Les arts prennent le temps de la réflexion, du geste, de la recherche, avec le travail de la main, sur la peinture textile au numéro de série limité et unique, par exemple.

Il conviendrait d'offrir aussi aux étudiants une éducation plus sensorielle, plus éloignée du rythme euphorique de la *Fast Fashion*. Grâce à sa déconstruction notamment, la mode, comme celle de Margiela, peut dialoguer avec les arts. La déconstruction dans la mode n'est pas seulement une approche stylistique ou une technique, elle est aussi une approche artistique qui partage un certain nombre de sources d'inspiration importantes avec les arts. Ensemble, les arts et la mode qui déconstruisent remettent donc en question ce qui est établi ; ils rejettent la beauté classique et recherchent plutôt l'inattendu.

Ils explorent ensemble les concepts de temps, d'usagé, de vieilli et de transformation. Ils partagent également des expérimentations sur les matériaux, les formes et la perception du corps. Ensemble, ils questionnent et critiquent l'industrie, la consommation et les normes sociales. Le

défi consiste à comprendre comment les arts et la mode déconstruisent et se nourrissent mutuellement afin de définir d'une autre manière notre relation au vêtement et au corps. L'un des liens les plus évidents entre la mode et les arts réside dans la manière dont le vêtement devient une sculpture, une installation qui va au-delà de sa fonctionnalité.



Image 122 Yohji Yamamoto. *Mémoire de la mode 2005*- François Baudot, Assouline.

Relevons le travail de Rei Kawakubo, *Body meets dress, dress meets body* (1997), dans lequel les vêtements étaient gonflés, asymétriques, dessinant un corps entièrement nouveau, peut-

être inspiré par des sculptures abstraites. Lorsque la mode devient sculpture, elle dépasse le vêtement et son usage pour devenir une œuvre à part entière. Relevons également Hussein Chalayan, chez qui le vêtement devient une installation, et sa création de robes transformables qui se déploient et se métamorphosent, jouant avec la temporalité et le mouvement.

La déconstruction dans le domaine de la mode peut prendre la forme d'un collage textile, où différents éléments s'assemblent de manière inattendue, en jouant avec les textures, les matériaux et les proportions.



Image 123 George Braque, *El parque de Carrières-Saint-Denis* 1909, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Les vêtements peuvent être constitués de fragments assemblés et recomposés (comme dans le *Cubisme* de George Braque), influençant ainsi la coupe et la structure du vêtement *déconstruit*. En collage encore, Martin Margiela recompose des morceaux de tissus, des chutes, des pièces d'archives, des collections déconstruites et recombinaées, rappelant la démarche artistique du *ready made* de Marcel Duchamp. Victor & Rolf, le duo néerlandais, crée des robes dont les tissus flottent comme des morceaux de tableaux, des œuvres d'art en mouvement.



Image 124 Hussein Chalayan, *After words*, 2000. Colección Teresa Sapey.

Pourquoi le collage ? La mode du collage peut ainsi célébrer l'accident, l'erreur, le mélange et le détournement de matériaux, etc. Les arts explorent souvent le corps comme un support vivant, et la mode qui déconstruit participe de cette réflexion, car elle modifie la silhouette, brise les proportions, crée des vêtements de performance.

Rebecca Horn, par exemple, crée des vêtements *prothétiques* en augmentant le volume du corps et en inspirant des silhouettes de mode expérimentales. Rick Owens, dans l'un de ses défilés, présente des mannequins portant d'autres mannequins, questionnant la domination du corps. Martin Margiela, avec ses vêtements inachevés, en présente les parties internes, normalement non visibles ou non montrées, comme si l'on pouvait voir les *coulisses* de la création. Thom Browne reprend dans son avant-dernier défilé cet outil pour la Haute Couture comme un geste critique. De

la même façon Alexander McQueen à inséré des messages dans la doublure des vestes sur mesure de Bond Street lorsqu'il était stagiaire.



Image 125 Rebecca Horn, Weisser Körperfächer, 1972. Photo Rebecca Horn Collection.



Image 126 Rick Owens, spring 2016, ready to wear.

Lorsque la mode devient performance, elle n'habille pas seulement le corps, mais le met en scène. La déconstruction du vêtement interroge également la symbolique du pouvoir et du luxe, tout comme certains artistes l'utilisent pour critiquer les structures dominantes ou le style. Dans les arts, Banksy *détourne* dans son *Street Art*, la violence. De même, chez Balenciaga, Demna Gvasalia critique la surconsommation et le marketing excessif en *détournant* les logos populaires dans les créations de luxe.

Vivienne Westwood fait de même en réinterprétant les vêtements *High Society* des siècles passés, avec détournement et déformations, comme pour dénoncer les excès du système de la mode. Comment alors intégrer la déconstruction et l'enseigner comme une pratique artistique ?

Travailler sur le vêtement comme sculpture, au lieu de chercher à habiller le corps, mais transformer la posture, la silhouette, le mouvement : l'exercice peut devenir très intéressant, changer le concept même du vêtement ou permettre de créer un autre type de vêtement, transformable qui prend une autre forme et un autre sens, cela lorsqu'il est mis en mouvement... voilà plusieurs défis pour l'enseignement de la mode responsable.

CONCLUSION

Tel qu'il est structuré aujourd'hui, l'enseignement de la mode peine à répondre aux exigences d'un monde qui change. Face aux enjeux posés par la crise environnementale, aux défis sociaux, à l'homogénéisation des créations et à la perte de singularité artistique du secteur de la mode, il devient nécessaire de repenser les modes d'apprentissage, en intégrant des styles pédagogiques plus adaptées aux réalités actuelles.

À travers cette recherche, nous avons donc interrogé comment une meilleure compréhension des processus artistiques, associée à une pédagogie de projet, peut favoriser la transmission d'une mode artistique et responsable. L'hypothèse centrale de cette étude est que l'enseignement de la mode ne peut se limiter à la transmission de savoir-faire techniques, mais qu'il s'enrichit considérablement lorsqu'il intègre une approche artistique et expérimentale, tout en développant des compétences collaboratives et critiques essentielles aux défis du secteur.

Pour répondre à cette problématique, nous avons donc structuré notre réflexion : nous avons tout d'abord analysé l'apport des démarches artistiques à la création de la mode, puis exposé l'expérimentation d'une pédagogie de projet à travers un cas d'étude mené avec le créateur Maurizio Galante, et finalement, nous avons exposé les implications de cette approche pour l'avenir de l'enseignement de la mode et la formation de jeunes créatifs par l'analyse de sa mise en pratique dans le cadre de la création d'une collection de mode responsable.

L'intégration des démarches artistiques

La mode, en tant qu'expression culturelle et sociale s'est toujours nourrie des arts. Pourtant, son enseignement reste encore majoritairement centré sur une approche technique et industrielle, souvent dissociée des démarches expérimentales qui caractérisent les arts plastiques et les arts

contemporains. Ce cloisonnement limite la capacité des jeunes créatifs à penser leur pratique et à explorer des voies alternatives. L'intégration des démarches artistiques dans la formation des futurs créateurs apparaît ainsi comme un levier pour réinventer la création en mode et favoriser une réflexion critique sur l'évolution du secteur.

L'une des contributions majeures des arts à la mode réside dans la liberté et l'ouverture à la création qu'ils offrent. Contrairement aux méthodes traditionnelles d'apprentissage de la mode, souvent tournées vers des objectifs de rentabilité et de rapidité d'exécution, les démarches artistiques privilégient l'exploration et la recherche de sens, et permettent d'aborder la création sous un autre angle, en valorisant tant le processus que le résultat final.

L'approche artistique implique souvent une phase de recherche plastique et expérimentale, mais aussi un détachement par rapport aux contraintes commerciales, pour privilégier l'expression personnelle et l'exploration de nouveaux récits visuels et conceptuels ainsi qu'un rapport renouvelé à la matière et à la technique, où l'expérimentation devient un outil de conception à part entière.

Dans cette perspective, les jeunes créatifs et créateurs de mode peuvent développer des collections non plus uniquement basées sur les tendances du marché, mais nourries d'un dialogue profond entre les arts, le textile et le vêtement, réussissant à proposer des pièces singulières et plus authentiques.

Les grands bouleversements dans la mode ont souvent été initiés par des créateurs ayant intégré une forte dimension artistique à leur démarche. D'Elsa Schiaparelli et ses collaborations surréalistes avec Dalí à Martin Margiela et son détournement des codes vestimentaires, nombreux sont les créateurs ayant bousculé les normes établies en empruntant aux arts une posture critique, une réflexion plus profonde et un autre regard.

Aussi l'intégration des démarches artistiques dans l'enseignement de la mode permet-il de réinterroger les codes classiques du vêtement, en déstructurant les formes, en détournant les matières, en jouant avec le sens du vêtement au-delà de sa seule fonction utilitaire. Elle permet aussi de dépasser la *notion du beau* ou du *commerciallement correct* pour favoriser une réflexion plus profonde sur l'esthétique, l'éthique, la signification du vêtement et d'encourager des approches plus conceptuelles et narratives dans lesquelles le vêtement devient un moyen d'expression artistique au même titre qu'une œuvre plastique.

En ce sens, les démarches artistiques ouvrent le champ des possibles et offrent aux étudiants la possibilité d'explorer une mode non déterminée.

L'intégration des pratiques artistiques dans l'enseignement de la mode ne se limite pas à une simple ouverture esthétique : elle transforme en profondeur la manière dont les étudiants apprennent et expérimentent leur discipline. Ainsi les démarches artistiques favorisent-elles une approche sensorielle et intuitive, en développant un rapport plus spontané à la matière, au geste, une capacité d'observation et de réflexion critique, en amenant les étudiants à analyser leurs projets sous un angle moins technique et plus conceptuel, mais elles privilégient aussi une transversalité avec d'autres domaines, car la mode devient alors un espace de dialogue entre les disciplines, intégrant les arts visuels, la performance, la sculpture textile, voire les nouvelles technologies. Cette approche, plus holistique et expérimentale, est susceptible de former de jeunes créatifs et créateurs plus sensibles et plus singuliers.

Nous avons découvert qu'un des apports majeurs des démarches artistiques se trouve dans la notion de détournement. À travers l'assemblage, la récupération et la déconstruction, les créateurs peuvent s'approprier différemment les matériaux et remettre en question l'usage normal des textiles et des vêtements.

Les pratiques du détournement artistique dans la mode permettent ainsi d'explorer d'autres formes d'hybridation entre vêtements et objets, entre textile et sculpture, mais aussi de jouer avec les codes vestimentaires, pour créer du sens et interroger les normes sociétales à travers l'habillement.

Ainsi, les démarches artistiques offrent une alternative à l'enseignement traditionnel de la mode, en ouvrant la voie à une création plus libre, plus critique, plus artistique et plus engagée peut-être, en phase avec les enjeux actuels.

Cette recherche a donc montré que lorsque les étudiants sont exposés aux processus artistiques, ils développent une plus grande capacité créative, un regard plus critique. L'enseignement de la mode doit s'ouvrir à une pédagogie qui valorise l'expérimentation, le détournement et la recherche artistique.

L'expérimentation pédagogique : le cas de la création de la collection de Haute Couture

Revenons à notre expérimentation pédagogique menée afin d'évaluer concrètement l'impact des démarches artistiques et de la pédagogie de projet dans l'enseignement de la mode. Cette expérimentation, réalisée avec dix-sept étudiants, deux professeurs, un créateur invité, Maurizio Galante, et son collaborateur Tal Lancman, a permis d'explorer une autre manière de transmettre la mode, en intégrant des processus artistiques au sein du développement d'une collection de Haute Couture.

L'analyse de ce cas offre un aperçu des bénéfices et des défis liés à une pédagogie plus expérimentale, où l'apprentissage repose sur une approche immersive qui valorise l'exploration, la collaboration, la pensée créative et artistique. L'expérimentation s'est appuyée sur l'intervention

du créateur Maurizio Galante, un choix stratégique en raison de son approche unique de la mode et de la création.

Issu d'une formation en architecture et en création industriel, Maurizio Galante se distingue par sa capacité à fusionner la mode avec d'autres disciplines artistiques. Ses créations ne sont pas seulement des vêtements : elles relèvent de la sculpture, de la création d'objet et de la mise en scène. Galante défend une vision interdisciplinaire, où les textiles se marient avec des formes géométriques, dialoguent avec les arts contemporains et l'expérimentation matérielle.

Sa démarche repose sur plusieurs éléments clés faisant partie de cette expérimentation pédagogique. Le premier est la recherche de la matière et du volume, ses pièces se caractérisent par une recherche de textures et de superpositions qui dépassent les conventions de la mode traditionnelle. Puis le détournement et la transformation car Maurizio Galante détourne des matériaux quotidiens pour en faire des vêtements inattendus.

Enfin, une approche lente et méticuleuse – contrairement à l'industrie de la *Fast Fashion*, Maurizio Galante privilégie des créations conçues avec une attention portée aux détails. L'invitation de Maurizio Galante dans cette expérimentation a donc permis d'exposer les étudiants à une autre vision de la mode, plus artistique et conceptuelle, mais aussi plus respectueuse du temps et du processus de création.

L'objectif principal de cette expérimentation était de plonger les étudiants dans une démarche de création qui dépasse les schémas classiques, et, contrairement à une approche académique traditionnelle, le processus était conçu comme une exploration, avec peu de directives.

L'expérimentation s'est déroulée en plusieurs étapes. La première, la phase d'inspiration et de recherche, demandait d'explorer différents références artistiques et culturelles du Mexique (trois semaines). Puis les étudiants ont été amenés à rechercher et à découvrir des matériaux

atypiques et leur potentiel narratif. Ensuite, ils se sont engagés dans la construction des expérimentations textiles libres.

Dans la seconde phase d'expérimentation et de développement, avec l'atelier collaboratif, les étudiants étaient encouragés à expérimenter sans crainte de l'échec, à s'ouvrir aux expériences de détournement textile (pendant six jours), avec des matériaux inattendus (petits paniers de paille et de palme, ceinture de Obi, objets recyclés), puis, ensuite, à développer des idées basées sur des concepts artistiques, et non sur des tendances.

La troisième phase, la plus longue, d'une durée de quatorze semaines, était celle de réalisation et de finalisation en vue de transformer des expérimentations en prototypes concrets, puis de présenter les pièces intégrant les principes artistiques explorés, mis en scène à l'occasion d'un défilé, à Paris, cinq mois et demi plus tard.

Tout au long de ce processus, l'accent a été mis sur la pensée créative, sur le développement collectif et l'ouverture aux imprévus du processus créatif. Avec Maurizio Galante, plusieurs bénéfices clés ont été mis en évidence dans l'apprentissage des étudiants, mais aussi des défis pour une intégration plus large de cette approche dans les programmes de mode.

Le premier avantage a été que les étudiants ont osé sortir de leur zone de confort, en expérimentant des formes et des matières inhabituelles. Ils ont appris à accepter l'imperfection comme une force créative, et la collection réalisée a présenté une grande singularité.

Le second avantage a été le renforcement de l'approche collaborative car, contrairement aux programmes traditionnels où la compétition entre les étudiants est souvent encouragée, la collaboration était ici à l'ordre du jour. Les échanges interdisciplinaires ont enrichi le processus de création (le dialogue entre la mode, le sens architectural et sculptural du créateur invité), et

l'expérimentation a montré que la collaboration améliore la capacité de résolution, car elle a permis de croiser des points de vue différents.

Un troisième avantage a été la prise de conscience des limites et possibilités des matériaux, le développement des textiles avec des matières inhabituelles ayant permis aux étudiants de s'ouvrir à plus de possibilités quant à la matérialité du vêtement. Malgré ces avantages, certains étudiants ont eu du mal, au début, à accepter l'absence de cadre strict, étant habitués à un enseignement normé. Mais quand la présentation du défilé s'est terminée, ils ont pu mesurer la réussite de leur collaboration. Le passage d'une approche technique à une approche plus artistique demande un accompagnement pédagogique adapté ; dans ce cas, c'est le créateur invité qui a su guider les étudiants.

Les limites et perspectives d'amélioration

Malgré le succès global de cette expérimentation, plusieurs limites ont été observées, mettant en évidence des pistes de réflexion pour une meilleure intégration de cette pédagogie dans les écoles et universités de mode. La temporalité du projet en est une, car l'expérimentation s'est déroulée sur un temps limité (un semestre), ce qui a restreint la profondeur de la recherche et la maturation des idées. Un format plus long permettrait peut-être d'approfondir d'avantage le dialogue entre les processus artistiques et la création de mode.

Certains étudiants ont exprimé des difficultés à se libérer du confort des classes traditionnelles. Les enseignants doivent être formés à accompagner ce type de pédagogie, qui demande un encadrement différent de l'enseignement traditionnel.

La question de l'évaluation de la pensée créative et de l'expérimentation reste ouverte. Actuellement, les critères d'évaluation académiques favorisent une approche technique et

commerciale. Un changement de paradigme serait nécessaire pour aider à ce que ces approches pédagogiques soient pleinement valorisées, ce qui n'empêche pas d'en faire des compléments de l'enseignement traditionnel et de trouver un équilibre dans ce changement.

Finalement, l'expérimentation menée avec Maurizio Galante démontre que l'intégration des démarches artistiques et de la pédagogie de projet transforme en profondeur l'apprentissage de la mode. Elle permet de développer une pensée créative plus ouverte, une meilleure capacité de collaboration et une réflexion plus poussée sur les matières et le sens du vêtement.

Cependant, pour que cette approche devienne un modèle pédagogique viable, il faudrait des ajustements, tel un temps d'apprentissage plus long, permettant aux étudiants de s'approprier progressivement ces méthodes, ou bien une répétition régulière de ce genre de projet.

Une adaptation des critères d'évaluation serait donc nécessaire afin de mieux prendre en compte l'expérimentation tout au long du projet, ainsi qu'une meilleure formation des enseignants, afin d'accompagner plus efficacement cette transition ou cette complémentarité pédagogique.

Cette recherche met donc en lumière un nouvel horizon pour l'enseignement de la mode, où les arts et la pédagogie de projet jouent un rôle clé dans l'enseignement et l'apprentissage.

L'expérimentation menée avec Maurizio Galante a permis d'explorer une approche différente pour l'enseignement et l'apprentissage de la mode. Cette réflexion s'inscrit dans un contexte où l'industrie de la mode traverse une crise environnementale et sociale majeure, et pour nous, les institutions, il est important de transformer nos pratiques de création et de formation.

Dans cette conclusion, nous venons d'analyser donc comment les démarches artistiques et la pédagogie de projet semblent finalement ouvrir la voie à une mode plus responsable. Nous voyons également comment elles redéfinissent une transmission qui s'éloigne des modèles compétitifs et formatés, au profit d'une pédagogie plus inclusive, singulière et collaborative.

Le terme mode responsable est souvent restreint à des considérations écologiques ou éthiques, telles l'utilisation de matériaux durables ou des pratiques de production plus vertueuses. Cependant, cette recherche propose d'élargir cette définition en intégrant la responsabilité créative, sociale et pédagogique et, au-delà des tendances, l'engagement créatif et éthique.

L'un des constats majeurs de cette recherche est que la mode actuelle souffre d'une homogénéisation des styles et des idées. Les tendances, dictées par un rythme de consommation effréné, laissent peu de place à l'expérimentation et à l'expression individuelle et collective.

En intégrant des démarches artistiques dans la formation des jeunes créateurs, il devient donc possible de favoriser une recherche de singularité et de diversité stylistique en s'éloignant des standards dictés par les grandes enseignes et les plateformes commerciales et d'encourager l'exploration des matières et des formes au-delà des pratiques conventionnelles. De plus, il s'agit de redonner une place centrale à la recherche créative, plutôt qu'à la simple application de codes préétablis.

Ainsi, la mode responsable ne se limite pas à son impact environnemental, mais implique également une responsabilité envers la création elle-même : oser créer des esthétiques et des narrations pour éviter l'appauvrissement de l'imaginaire collectif.

Outre la crise créative, la mode actuelle est aussi confrontée à un défi social majeur. La production textile repose souvent sur des modèles exploitants (délocalisation, salaires précaires, conditions de travail inhumaines), tandis que le marketing des grandes marques encourage une consommation excessive et une perception biaisée du vêtement comme un *bien jetable*.

Dans cette perspective, l'expérimentation menée avec Maurizio Galante – mais aussi dans la mise en pratique suivante (une autre collection) – a permis de sensibiliser les étudiants à une manière différente de penser la mode, et ainsi de valoriser des modes de production et de création,

basés sur la qualité et la durabilité ou la singularité, plutôt que sur la rapidité d'exécution. Elle a aussi permis de sensibiliser aux matériaux et à leur impact, en encourageant l'utilisation de ressources locales ou recyclées, ou la création de bio textiles, et de favoriser des processus de création, où le respect du temps, des savoir-faire et des personnes impliquées devient un principe fondamental.

Ainsi, former de jeunes créateurs plus responsables ne consiste pas seulement à les sensibiliser aux enjeux écologiques, mais aussi à leur enseigner à concevoir autrement, avec une conscience plus large de leur impact socioculturel.

Réinventer la transmission : vers une pédagogie plus ouverte et collaborative

L'un des aspects possiblement les plus intéressants de cette recherche réside dans la manière dont elle propose de réinventer la transmission des savoirs. Dans les écoles de mode traditionnelles, l'enseignement repose souvent sur un modèle compétitif et technique, où la réussite est mesurée par la conformité à des standards établis.

Or, la pédagogie de projet et les démarches artistiques permettent d'explorer une approche plus inclusive, basée sur la singularité, la *nouvelle distinction* et la collaboration. Dans un cadre pédagogique traditionnel, les étudiants ont tendance à rechercher la validation, souvent définie par les tendances des réseaux sociaux. Cela limite la capacité à développer une identité propre et à s'émanciper des références autour d'eux.

À l'inverse, l'expérimentation, mais aussi, plus tard, au cours de la préparation de la collection suivante, chaque étudiant était invité à apporter un langage personnel, sans contrainte de style ou de référentiel commercial ; les erreurs ou l'accident considérés comme des éléments créatifs, et non comme des échecs, et où l'expression de soi devenait une valeur importante,

redonnaient du sens au processus créatif individuel dans celui de la création collective. Cette approche rejoint une idée importante, celle de former des créations singulières plutôt que des exemples formatés.

Le secteur de la mode et son industrie ont longtemps été marqués par une culture de la compétition entre marques, entre maisons de couture et entre créateurs. Ce modèle se reflète dans l'enseignement, où les étudiants sont souvent mis en concurrence face aux jurys de portfolios, pour obtenir des prix, des stages ou des distinctions académiques devant les jurys internes.

Or la pédagogie de projet propose un modèle différent, basé sur la collaboration. Dans le cadre de l'expérimentation (et des expérimentations suivantes), les étudiants ont travaillé en groupe, échangeant des idées et des savoir-faire, ce qui a favorisé une dynamique d'enrichissement de tous. Le partage de connaissances était encouragé, à travers des discussions collectives et des expérimentations, et l'esprit d'entraide a remplacé la rivalité, permettant à chacun de développer son potentiel, sans la pression de la comparaison permanente. Cette approche est essentielle pour préparer les futurs jeunes créateurs à un monde professionnel où les défis quels qu'ils soient nécessitent des solutions collectives et interdisciplinaires.

Enfin, cette recherche a mis en lumière l'importance des émotions et des compétences humaines dans l'apprentissage de la mode. Dans les programmes traditionnels, les aspects émotionnels sont rarement pris en compte : la technique prime, et la gestion des émotions face au processus créatif est souvent laissée à l'intuition de l'étudiant.

Or, dans un enseignement où la recherche artistique et la pédagogie de projet sont valorisées, les émotions deviennent des moteurs de création, permettant d'explorer des narrations plus profondes. Les *soft skills* (l'écoute, l'adaptabilité, l'esprit critique, la confiance en soi) sont

intégrés dans le processus d'apprentissage, car ils sont essentiels pour évoluer au cours de situations différentes.

La réflexion sur le rôle du créateur et de la création a été encouragée, en invitant les étudiants à se poser la question de l'impact de leur projet, de leur démarche artistique et créative. En somme, cette recherche démontre qu'un enseignement de la mode plus responsable ne peut se limiter à des questions techniques ou environnementales : il doit aussi inclure une réflexion sur les valeurs, les émotions et la posture des jeunes créateurs face aux situations et aux changements constants du secteur et de nos sociétés.

Donc, l'expérimentation pédagogique menée avec Maurizio Galante a mis en évidence une transformation nécessaire du modèle de formation en mode. L'intégration des démarches artistiques et de la pédagogie de projet permet ainsi d'ouvrir la voie à une mode plus singulière, où la créativité n'est plus limitée par des standards homogénéisés, à une mode plus responsable, à une mode plus collaborative, où la transmission des savoirs repose sur l'échange et l'expérimentation collective.

Ces constats posent une question importante : comment faire évoluer durablement les institutions de formation en mode, pour qu'elles intègrent ces approches ou d'autres approches ? C'est cette réflexion que nous avons poursuivi au long de cette recherche, en interrogeant les possibles transformations du système éducatif et les enjeux d'une transmission plus ouverte et plus humaniste.

Les résultats de cette étude et de l'expérimentation pédagogique menée avec Maurizio Galante permettent maintenant d'identifier plusieurs contributions fondamentales à la réflexion sur la transmission des savoirs en mode.

La première contribution est la redéfinition et valorisation des démarches artistiques comme moteur de la création dans la mode. Dans un contexte où la standardisation des formations tend à réduire l'espace de l'expérimentation, cette recherche permet de montrer que l'intégration des approches artistiques motive l'exploration des formes et des concepts différents, en s'éloignant d'une simple reproduction des tendances. La pratique artistique favorise une expression plus personnelle, en donnant aux étudiants des outils pour construire leur propre langage esthétique. La liberté créative retrouvée participe à la redéfinition de l'identité du créateur de mode, mais aussi à l'identité collective d'une marque dont le rôle n'est pas seulement d'exécuter et de suivre, mais de définir une *signature*.

Cette recherche a également permis d'observer les effets réels d'une pédagogie de projet appliquée à la mode, en intégrant des étudiants dans un processus de création collaborative dirigé par un créateur reconnu. Parmi les apports de cette expérimentation, nous pouvons citer une dynamique d'apprentissage plus engageante, où les étudiants ne sont plus de simples récepteurs passifs, mais des acteurs impliqués réellement dans la construction de leur apprentissage, et le développement des compétences transversales, notamment en matière de gestion de projet, de collaboration. Un rapprochement entre l'enseignement et la réalité professionnelle s'est produit en introduisant des méthodes de développement plus proches de celles pratiquées dans le secteur.

Enfin, cette recherche contribue à élargir la définition de la mode responsable, en la rattachant à une responsabilité créative, sociale et pédagogique. Elle met en évidence le fait que former de jeunes créateurs responsables ne signifie pas les sensibiliser à l'écologie seulement, mais aussi à une éthique du processus créatif, et que la transmission des savoirs dans la mode peut être repensée à travers une approche plus collective et humaine, en valorisant l'émotion, l'intuition et la coopération plutôt que la compétition et la standardisation.

L'enseignement de la mode pourrait donc devenir un levier de transformation pour l'ensemble du secteur, en formant de jeunes créateurs qui proposeraient différents modes de création, de production et de consommation. Si cette recherche met en lumière d'autres approches pédagogiques et des alternatives aux modèles plus traditionnels, elle soulève aussi plusieurs questions sur les transformations nécessaires au sein des institutions d'enseignement de la mode.

Les résultats de cette recherche montrent clairement que les démarches artistiques offrent un cadre propice à la création et à la singularité. Il serait donc pertinent d'envisager une refonte des programmes académiques, en accordant plus de place à l'expérimentation et à la recherche artistique, aux collaborations entre les écoles de mode et les écoles d'art, ce qui faciliterait l'enrichissement entre disciplines et permettrait des enseignements pluridisciplinaires.

L'expérimentation menée avec Maurizio Galante a démontré l'intérêt d'une pédagogie basée sur la mise en situation et l'apprentissage par l'expérience. À l'avenir, il serait intéressant de généraliser la pédagogie de projet dans les programmes de mode, en proposant des collaborations régulières avec des créateurs, des artisans, des chercheurs, des marques, la Haute Couture et les maisons de luxe. Il serait également intéressant de mettre en place des projets inter-écoles, où les étudiants de différentes disciplines pourraient travailler ensemble lors de résidences créatives, de *Workshops* expérimentaux ou des laboratoires de recherche appliquée à la mode.

Cette recherche a mis en évidence la nécessité de repenser la relation entre les enseignants et les étudiants, en favorisant un modèle plus bienveillant et collaboratif. Parmi les pistes à explorer, citons celle de la formation des enseignants à des approches pédagogiques plus ouvertes, en y intégrant l'écoute, l'accompagnement personnalisé et la prise en compte des émotions, et celle de la création d'espaces d'apprentissage plus flexibles, où la transmission ne repose pas

uniquement sur l'autorité académique, mais aussi sur l'expérimentation et l'échange entre étudiants.

Enfin, cette recherche a ouvert des perspectives quant aux liens entre l'enseignement et le monde professionnel. Il est essentiel de repenser la manière dont les jeunes créateurs sont formés. Ces réflexions porteraient sur la façon dont ces approches pédagogiques pourraient être intégrées dans les maisons de mode et les studios de création en collaborant sur les prochaines collections. Les entreprises de mode sont-elles prêtes à accueillir des jeunes créateurs formés à des méthodes plus expérimentales et collaboratives ? Quels liens peuvent-ils être tissés entre les écoles, les laboratoires de recherche et les nouvelles initiatives de mode responsable ?

Ces questions montrent que certains changements de l'enseignement de la mode ne peuvent se faire de manière isolée : ils doivent être accompagnés d'une évolution plus large du secteur, plus ouverte à l'expérimentation et à la culture de la création.

Finalement, cette recherche permet de répondre positivement qu'au-delà de l'apprentissage traditionnel des savoirs et des savoir-faire de la mode, la transmission de cette discipline est effectivement enrichie par la pratique des démarches artistiques et de la pédagogie de projet, pour l'enseignement d'une mode responsable.

En mettant l'accent sur la pensée créative, la responsabilité et la collaboration, ils offrent une alternative aux modèles traditionnels et ouvrent à d'autres perspectives pour compléter la formation des jeunes créateurs de demain.

Pour conclure, les contributions de cette recherche posent ainsi les bases d'un changement qui pourrait conduire à une valorisation des démarches artistiques dans la formation en mode, à une généralisation de la pédagogie de projet, à une transmission des savoirs plus humaine et

inclusive, et à une influence sur l'ensemble du secteur de la mode par la formation de jeunes créateurs qui pourraient être à l'origine d'autres dynamiques créatives et responsables.

Cette recherche finalement ouvre un champ de réflexions et de possibles expérimentations futures et complémentaires, laissant entrevoir d'autres manières possibles d'enseigner, de créer et de penser la mode.

BIBLIOGRAPHIE selon APA 7

- ADEME, A. d. (Juin de 2024). Connaissez-vous le jean « made in Hauts-de-France » ? Obtenu : <https://infos.ademe.fr/industrie-production-durable/2024/connaissez-vous-le-jean-made-in-hauts-de-france/>
- AFP. (31 de Marzo de 2022). Dans le désert d'Atacama, le cimetière toxique de la mode jetable. Obtenu : <https://www.geo.fr/environnement/dans-le-desert-datacama-le-cimetiere-toxique-de-la-mode-jetable-206985>
- Alvarez, J. (2011). *Un XXe siècle artistique*. Éditions du Regard.
- Anne-Marie Arborio A. M., Fournier P. (2015), *L'observation directe*, Armand Colin, 4^e édition
- Arcq, T., Engel, P., Moreno Villareal, J., Kaplan, J., Bogzaran, F., Lisci, S., Gruen, W., & Ruy Sánchez, A. (2015). *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. Atlanta.
- Ardenne, P. (2009). *Art, le present: la création plasticienne au tournant du XXIe siècle*. Éditions du Regard.
- Assouline, P. (1990). *Entrée des fournisseurs*. Assouline.
- Assouly, O. (2017). *Les grands textes du luxe*. Éditions du Regard.
- Assouly, O., Carlotti, C., Chaballier, E., Clutier, D., Heilbrunn, B., Jacomet, D., Minvielle, G., Müller, F., Raoul, L., Remaury, B., P., R., Ruelle, N., Sackrider, F., Trébuchet-Breitwiller, A., -S., & Zajtmann, D. (s. f.). *Vingt ans de système de la mode / Twenty years of fashion system*. IFM / Regard.
- Atlan, M., & Droit, R.-P. (2012). *Humain une enquête philosophique sur ces révolutions qui changent nos vies*. France: Flammarion.

- Aurerin, C., Berne, M., Depaulis, T., Failu, M., Faliu, O., Guibert, N., Hamonou-Mahieu, A., Kerhoas, M.-J., Kamitsis, L., Maillet, S., Miura, G., Pelletier, M., Picaud, C., Teissier, G., Versavel, D., & Vidal, P. (2005). *Revue de la Bibliothèque nationale de France* (Vol. 21). Bibliothèque nationale de France.
- Baal-Teshuva, J. (2019). *Rothko*. Taschen.
- Barrau, A. (2020). *Le plus grand défi de l'histoire de l'humanité*. Michel Lafon.
- Baudot, F. (2002). *Mode et surréalisme*. Editions Assouline.
- Baudot, F. (2005). *Yohji Yamamoto*. Assouline.
- Bauman, Z. (2007). *Le présent liquide : peurs sociales et obsession sécuritaire*. Seuil.
- Bauman, Z. (2018). *Les enfants de la société liquide*. Fayard.
- Benyus, J. M. (2012). *Biomimesis. Innovaciones inspiradas por la naturaleza*. Ciudad de México: Tusquets Editores.
- Berlingen F. (2021), *Recyclage : le grand enfumage*, éditions Rue de l'échiquier, Paris
- Berthaud, J. (20 de juin de 2018). *Mesurer les compétences transversales des étudiants : apports et limites d'une grille d'autoévaluation*. Obtenu : <https://www.erudit.org/en/journals/mee/2017-v40-n3-mee03805/1048909ar/>
- Berthet, D. (2023). *Art et pratiques du détournement*. Editions L'Harmattan.
- Bertrand P. (2022) *Carnets de campagne*, Éditions Viatao, Francia
- Black S. (2008) *Eco-chic the fashion paradox*, Black dog publishing, London
- Blancherie, J.-M., & Dangel, S. (2010). *Storytelling du luxe*. Éditions du Désir.

- Blanchet A., Anne Gotman A., (2007) *L'entretien*, Armand Colin, 2^e édition
- Bolton, A. (2011). *Alexander McQueen: Savage Beauty*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Bonnet, F., Boudens, P., & Debo, K. (2006). *An exhibition triptych: Yohji Yamamoto*. The Press Sarl.
- Bordallo, I., & Ginestet, J.-P. (1993). *Pour une pédagogie du projet*. Hachette Éducation.
- Bouhadjera, H. (3 de Junio de 2023). Gilles Clément : "Faire le plus possible avec, le moins possible contre" . Obtenu : <https://actualitte.com/article/111999/salons-festivals/gilles-clement-faire-le-plus-possible-avec-le-moins-possible-contre>
- Boutinet, J.-P. (1990). *Anthropologie du projet*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Boutinet, J.-P. (2010). *Grammaires des conduites à projet*. Paris: Presses Universitaires de France
- Brown S. (2010) *Eco fashion*, Laurence King Publishing, London
- Brucker, J., Yvarel, J.-J., Buard, M., Chenoune, F., Charpy, M., Devienne, E., Faure, A., Hammen, E., Legoy, C., López, L., Mallet, C., Meiss-Even, M., Mentges, G., Mergy, C., Monjaret, A., Pellegrin, N., Seni, N., Verdière, P., & Zakharova, L. (2015). *Modes pratiques : Revue d'histoire du vêtement et de la mode* (Vol. 1). L'École supérieure des arts appliqués Duperré Paris et l'Institut de Recherches Historiques du Septentrion, Université de Lille 3.
- Burgess R. (2019) *Fibershed*, Ed. Chelsea Green, UK
- Buster, B. (2020). *Storytelling: cómo contar tu historia para que el mundo quiera escucharla*. Ediciones Koan.

- Butler, R. (2022). *Rei Kawakubo: For and against fashion*. Bloomsbury Publishing.
- Capron M., Quairel-Lanoizelée (2016), *La responsabilité sociale d'entreprise*, Éditions La Découverte, France
- Cariño M., Castorena L. (2015), *Saberes para la sustentabilidad*, Icaria editorial, s.a. España
- Castarède, J. (2010). *Le luxe* (6.a ed.). Presses Universitaires de France - PUF.
- Cauquelin, A. (2018). *L'art contemporain*. QUE SAIS-JE.
- Causse V. (2010) *Design responsable*, Éditions de La Martinière, Paris
- Chabreuil, F., & Chabreuil, P. (2017). *Le grand livre de l'ennéagramme*. Paris : Groupe Eyrolles.
- Chalfant H., Viviant A. (2011). *L'art du graffiti : 40 ans de pressionnisme*. Ed. Evergreen grimaldi forum édition
- Coadou, F., Macherey, P., & Marcolin, P. (2017). *Situations, dérives, détournements*. Art Book Magazine Distribution.
- Cole, N. L. (2021, Octobre 16). Understanding Culture Jamming and How it Can Create Social Change. Obtenu : <https://www-thoughtco-com.translate.goog/culture-jamming->
- Collectif Didactique pour Enseigner (2020), *Enseigner, ça s'apprend*, Édition Retz
- Cometti, J.-P., & Giraud, É. (2014). *Black Mountain College: Art, Démocratie, Utopie*. Presses Universitaires de Rennes.
- Cometti, J.-P., & Giraud, É. (2014). *Black Mountain College: Art, Démocratie, Utopie*. Presses Universitaires de Rennes.
- Conaculta (2003), *México en el surrealismo la transfusión creativa*, Artes de México

- Csikszentmihalyi, M. (2008). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Harper Perennial.
- Cuvillier D. (2014), *Le triomphe du luxe cool*, Maxima Éditions, Paris
- Debord, G. (1996). *Commentaires sur la société du spectacle*. France: Gallimard.
- Debord, G. (2015). *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard Education.
- Davies, H. (2009). *100 nuevos diseñadores de moda*. Art Blume.
- De Givry. (1998). *Art & mode : l'inspiration artistique des créateurs de mode*. Éditions du Regard.
- Delbard O. (2009), *Pour une entreprise responsable*, Le cavalier bleu editions, France
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1990). *¿Qué es la Filosofía?* FisicalBook.
- Dewey, J. (1997). *Experience and Education*. Free Press.
- Dewey, J. (2005). *L'art comme expérience*. Gallimard.
- Dewintre, H. (24 de Agosto de 2023). Certification éthique: "Sans prix minimum, vous pouvez jeter aux orties vos prétentions environnementales". Obtenu : <https://fashionunited.fr/actualite/business/>
- Dillon, S. (2 de novembre de 2022). *La Révolution Textile. Soyons acteur de l'avenir de notre planète par des gestes du quotidien*. Obtenu : <https://www.larevolutiontextile.com/>
- Dior, M. C. (2011). *Dior, le bal des artistes : Villa les Rhumbs, Musée Christian Dior, Granville*. Editions ArtLys.
- Ditty, S., Cook, I., Hunter, L., Futerra, & Blanchard, T. (2018). *How to be a Fashion Revolutionary*. Fashion Revolution; British Council. Obtenu : <https://www.fashionrevolution.org/resources/all-resources/>

- Droppelmann, V. (2 de avril de 2020). *Sporatex: el emprendimiento que fabrica biotextil a partir del micelio de los hongos*. Obtenuto : <https://laderasur.com/articulo/sporatex-el-emprendimiento-que-fabrica-biotextil-partir-del-micelio/>
- Durable, P. (juin de 15 de 2022). *Planete Durable*. Obtenuto de <https://www.planete-durable.com/quest-ce-que-la-mode-eco-responsable/>
- Edelkoort L., Fimmano P. (2018) *Bloom*, Edelkoort Edition, France
- Edelkoort, L. (2022). *ANTI_FASHION a manifesto for the next decade*. Obtenuto : https://edelkoorteditions.com/products/anti_fashion-manifesto
- Esterolle, N. (2017). *ABC de l'art dit contemporain*. Jean-Cyrille Godefroy Editions.
- Evans, C. (2023). *Fashion at the Edge*. Yale University Press.
- Evans, C. S. (2005). *Hussein Chalayan*. Obtenuto : <https://platplusforms.com/platform-28/exhibitions/wearables/272-afterwords-by-hussein-chalayan>
- Fairs, M. F. (2015, 2 marzo). Li Edelkoort publishes manifesto explaining why «fashion is obsolete». *Dezeen*. Obtenuto : <https://www.dezeen.com/2015/03/02/li-edelkoort-manifesto-anti-fashion-obsolete/>
- Gauthier, M. (2013). *Art Conceptuel*. France: Éditions du centre Pompidou.
- Geczy, A., & Karaminas, V. (2012). *Fashion and Art*. London: Bloomsbury Publishing.
- Gurson, L., Saillard, O. & Samson, A. (2014) *Fashion mix : Mode d'ici. Créateurs d'ailleurs*. Flammarion.
- Fau, A. (2017). *Des métiers de la mode aux maisons d'art*. Jean-Cyrille Godefroy Editions.

- Fauque, C. (2007). *La broderie : Splendeurs, mystères et rituels d'un art universel*. Aubanel.
- Fenneteau H. (2015), *Enquête : entretien et questionnaire*, Dunod, 3^e édition Paris
- Fletcher K., Grose L. (2012), *Gestionar la sostenibilidad en la moda*, Blume
- Focillon, H. (2010). *La Vida de las Formas seguida de Elogio de la mano*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Garcia., C. (2007). *Remedios Varo, peintre surréaliste ? Création au féminin : hybridations et métamorphoses*. Editions L'Harmattan.
- Gasparina, J. (2006). *I love fashion: l'art contemporain et la mode*. Éditions Cercle d'Art.
- Gauthier, M. (2013). *Art conceptuel*. Centre Pompidou.
- Gil, J. A., & Rivera, M. (2015). *Remedios Varo: El hilo invisible* (1.a ed.). Siglo XXI Editores.
- Gilardet, B. (26 novembre 2013). L'art exposé est-il ou doit-il être élitiste ou démocratique? Histoire musées expositions. Obtenu : <https://doi.org/10.58079/rot8>
- Golbin, P. (2016). *Secrets de couture: Confidences de couturiers légendaires*. New York: Rizzoli Ex Libris.
- Gwilt A. (2014) *Moda sostenible*, Editorial Gustavo Gili
- Hall-Duncan, N. (2022). *Art x Fashion: Fashion inspired by art*. Rizzoli Publications.
- Han, B.-C. (2016). *Le parfum du temps : essai philosophique sur l'art de s'attarder sur les choses*. Éditions Circé.
- Han, B.-C. (2024). *La société de la fatigue*. Presses Universitaires de France.

Hieatt D. (2019), *Donner du sens*, Pyramyd éditions

Hobson, K. (Septiembre de 2020). The limits of the loops: critical environmental politics and the Circular Economy. Obtenú : <https://www.researchgate.net/figure/The-Circular-Economy-from-Allen-MacArthur-Foundation>

Hodge, S. (2014). *50 cosas que hay que saber sobre arte*. Ariel.

Horowitz, F. A., Danilowitz, B. (2006). Josef Albers: To open eyes. New York : Phaidon Press Inc.

Howe, R. (2017). *De l'approche par compétences au projet par compétences*. Pédagogie Collégiale, 30(3), p. 5-8. Obtenú : <https://mobile.eduq.info/xmlui/bitstream/handle/>

Huber, M. (2020). *Apprendre en projets. La pédagogie du projet-élèves*. Cronique Sociale.

Iris Van Herpen. (s.f.). *Iris van Herpen*. Obtenú : <https://www.irisvanherpen.com/collections/sensory-seas/sensory-seas-photography-by-molly-sj-lowe>

Jiménez, I. (2012). *Pierre Bourdieu. Capital simbólico y magia social* (eBook ed.). Siglo XXI.

Johnson D. W., Johnson R. T., (2014) *La evaluación en el aprendizaje*, Ediciones SM

Jourda F. (2014), *Pequeño manual del proyecto sostenible*, Editorial Gustavo Gili

Jourdan, M. (9 de juillet de 2021). *Mode "éthique", mode "responsable", mode "durable" : de quoi on parle ?* Obtenú : <https://www.thegoodgoods.fr/media/communication/pret-a-porter/mode-ethique-mode-responsable-mode-durable-lexique-glossaire/>

Kamitsis, L., & Remaury, B. (2005). *Dictionnaire Internationale de la Mode*. Paris: Du Regard.

- Kant, I. (2012). *Crítica del discernimiento*. Madrid: Alianza.
- Kaufmann J. C., (2016) *L'entretien compréhensif*, Armand Colin
- Kawamura, Y. (2020). *Doing research in fashion and dress*. London: Bloomsbury.
- Kirchberg., I., & Robert, A. (2014). *Faire l'art : analyser les processus de création artistique*. Editions L'Harmattan.
- Klee, P. (1976). *Teoría del Arte Moderno*. Buenos Aires: Calden.
- Klingsöhr- Leroy (2006), *Surréalisme*, Taschen
- Kunh, T. (1996). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Labrada, M. A. (2017). *Consideraciones filosóficas sobre la belleza y el arte*. Ediciones Universidad de Navarra.
- Lafortune, L. (n. d.). *Pédagogie du projet et développement des compétences transversales: Un changement de posture pédagogique*. Éducation Canada.
- Lafortune, L. (s. f.). *Pédagogie du projet et développement des compétences transversales: Un changement de posture pédagogique*. Éducation Canada, 49. Obtenu : <https://www.edcan.ca/wp-content/uploads/EdCan-2009-v49-n5-Lafortune.pdf>
- Le Bail, S. (2011). *Le luxe : entre "business" et culture*. Éditions France-Empire Monde.
- Lebaudy, F., & Bail, S. L. (2010). *Le luxionnaire: 101 mots clés pour découvrir le luxe*. France-Empire.
- Lebowitz, R. (12 de juin de 2017). *How to Be an Artist, According to Wassily Kandinsky*. Obtenu : <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artist-kandinsky>

- Lejeune C., (2019) *Manuel d'analyse qualitative*, De Boeck Supérieur s.a., 2^e édition
- Lemarquis, P. (2020). *L'art qui guérit*. Éditions Hazan.
- Leprince M., Enjolraz-Galitzine F., (2022), *Mode écoresponsable*, Édition Eyrolles
- Lipovetsky, G. (1991). *L'empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*. Gallimard Education.
- Lipovetsky, G. (2015). *De la légèreté : vers une civilisation du léger*. Grasset & Fasquelle.
- Lipovetsky, G. (2016). *De la ligereza*. Anagrama.
- Lipovetsky, G., & Charles, S. (2014a). *Los tiempos hipermodernos*. Editorial Anagrama.
- Lipovetsky, G., & Roux, E. (2003). *Le luxe éternel; de l'âge du sacré au temps des marques*. Paris: Gallimard.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2023). *Le nouvel âge du kitsch: Essai sur la civilisation du "trop"*. Paris: Gallimard.
- Little T. (2018), *The future of fashion*, New degree press ed.
- Loreau, D. (2008). *L'art de l'essentiel : jeter l'inutile et le superflu pour faire de l'espace en soi*. Flammarion.
- Luxembourg, G. (16 de Abril de 2021). Mode éthique ou fast-fashion ? Obtenu : <https://www.greenpeace.org/luxembourg/fr/actualites/11073/mode-ethique-ou-fast-fashion/>
- Magsamen, S., & Ross, I. (2024). *Your Brain on Art: How the Arts Transform Us*. Random House.

- Malt, F. S. (2013). *Street Art London*. Dokument Press.
- Marozeau, M. (2023). *Artjacking! : quand l'art contemporain revisite les chefs-d'oeuvre*.
- Martínez M., (1998), *La investigación cualitativa etnográfica en educación*, Editorial Trillas.
- Martínez M., (2016) *Ciencia y arte en la Metodología Cualitativa*, Editorial Trillas
- Masiero, R. (2018). *Estética de la Arquitectura*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Mattanza, A. (2017). *Street Art : Famous Artists Talk about Their Vision*. White Star.
- Maymo V., Murat G. (2017), *Développement durable et de la RSE*, Dunod
- Maymo V., Murat G. (2021) *Développement durable et de la RSE*, Ed. Dunod
- Maziers, A., & De Tessières, J. (2005). *L'oeil et la main : les artisans de la Haute Couture*. Editions du Collectionneur.
- Mcassey, J., & Buckley, C. (2012). *Estilismo de moda*. Editorial GG.
- McDermott, C. (1999). *Vivienne Westwood*. Carlton Publishing Group.
- Mercier, R. (2022). *Philosophie Japonaise: Techniques orientaux de Développement Personnel pour trouver son Ikigai, gérer ses soucis et atteindre ses objectifs en toute sérénité*. Independently published .
- Michaud, Y. (2015). *El nuevo lujo : Experiencias, arrogancia, autenticidad*. TAURUS.
- Milleret, G. (2015). *Haute Couture : histoire de l'industrie de la création des précurseurs à nos jours*. Editions Eyrolles.
- Milleret, G., & Pumon, R. (2011). *Modes du XXe siècle : Le Streetwear*. Éditions Falbalas.

- Minney, S. (2016). *Slow Fashion: Aesthetics Meets Ethics*. New Internationalist.
- MoMA. (2007). Issey Miyake, Fujiwara Dai A-POC Queen Textile 1997. Obtenu : <https://www.moma.org/collection/works/100361>
- Monneyron, F. (2010). *La mode et ses enjeux*. Klincksieck.
- Moore, A. (2016). *Do design : Why Beauty is Key to Everything*. Pyramyd éditions.
- Morand, P. (2012). *Les religions et le luxe : L'éthique de la richesse d'Orient en Occident. En Archives de sciences sociales des religions* (Vol. 164—p.256). Armand Colin.
- Moreno M., López M., (2016) *Reflexiones sobre investigación artística e investigación educativa basada en las artes*, editorial síntesis, S.A. España
- Morizot, J., & Pouivet, R. (2012). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Armand Colin.
- Morris, W. (2011). *L'art et l'artisanat*. Éditions Payot & Rivages.
- Morsillo, S., Bacquet, H., Martin, B., & Watteau, D. (2011). *L'École dans l'art*. L'Hartmattan.
- MüLler, F. (1999). *Mémoire de la mode : Art & mode*. Éditions Assouline.
- Museo Frida Kahlo (2008) *Self portrait in a velvet dress*, Chronicle
- Myers S., Frumkin H. (2022) *Santé planétaire*, Éditions Rue de l'échiquier, Paris
- NéRet, G. (2013). *Salvador Dalí : 1904-1989 La conquista de lo irracional*. Taschen.
- Neumayer, O., & Neumayer, M. (2005). *Pratiquer le dialogue arts plastiques-écriture : quinze ateliers de création pour l'éducation nouvelle*. Chronique Sociale.

- Nonaka, M., & Varo, R. (2012). *Remedios varo : The Mexican Years*. Editorial RM.
- Odier, E. (2007). *Se construire par les arts plastiques : on devient comme on dessine*. Chronique Sociale.
- Onfray, M. (2022). *Les anartistes : Le trésor retrouvé des « Arts incohérents »*. ALBIN MICHEL.
- Orús, A. (19 de Junio de 2024). Estimación de emisiones de gases de invernadero de la industria de la moda 2019-2030. Obtenido : <https://es.statista.com/estadisticas/1349799/estimacion-de-emisiones-de-gases-de-invernadero-de-la-industria-de-la-moda/>
- Pallasmaa, J. (2022). *Animales Arquitectos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Parise F. (2022), *Les enfants gâtés*, Éditions Payot & Rivages, Paris
- Passeron, R. (1989). *Pour une philosophie de la création*. Klincksieck.
- Pecorari, M. (2023). The Fashion on the Manifesto. En A. K. Louise Wallenberg (Anthology Editor), *Fashion Aesthetics and Ethics Past and Present* (pág. 304). Bloomsbury Visual Arts.
- Perle, G., & Brun, M. (2010). *Human*. MAMAC & Flammarion.
- Perrenoud, P. (1999). *Apprendre à l'école à travers des projets : pourquoi? comment?* Obtenido : https://www.unige.ch/fapse/SSE/teachers/perrenoud/php_main/php_1999/1999_17.html
- Philo, L. P. (2016, Enero 14). « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. » – Paul Klee. Obtenido : <https://lapausephilo.fr/2016/01/14/lart-ne-reproduit-visible-rend-visible-paul-lee/>
- Pointon, M. (2023). Ragged and Unravelled. En A. K. Louise Wallenberg (Anthology Editor), *Fashion Aesthetics and Ethics Past and Present* (pág. 304). Bloomsbury Visual Arts.

Poynton, R. (2013). *Improviser : Pourquoi l'imprévu favorise la créativité*. Éditions Pyramyd.

Proulx, J. (2004). *L'apprentissage par projet*. Presses de l'Université du Québec.

Pujas, S. (2015). *Street Art : Poésie urbaine*. Tana éditions.

Qu'est-ce que la mode? : What is fashion? Vol. Numéro spécial. (s. f.). BeauxArts Magazine.

Quiñanola, J. (29 de July de 2024). *Into the Creative Mind of Jackson Pollock : His Art, Style, and Story*. Obtenu : <https://altenew.com/blogs/the-creative-corner/into-the-creative-mind-of-jackson-pollock-his-art-style-and-story>

Raspail, T. (2017). *Les 101 mots de l'art contemporain*. Archibooks + Sautereau Éditeur.

Raynal F., Rieunier A., (2014) *Pédagogie, dictionnaire des concepts clés*, ESF éditeur, 10^e édition

Reverdy, C. (mai-juin de 2013). *L'apprentissage par projet : de la recherche*. Obtenu : <https://eduscol.education.fr/sti/sites/eduscol.education.fr/sti/files/ressources/techniques/5180/5180-186-p46.pdf>

Revolution, F. (12 de décembre de 2018). *How to be a Fashion Revolutionary*. Obtenu : <https://www.fashionrevolution.org/resources/all-resources/>

Reza, A. (décembre de 2021). *Arte Povera, an insight into sustainable art "Extensions" series as a case study*. Obtenu : https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/510916/Reza_Alberto.pdf?

Robson D., Ekarius C. (2013), *The field guide to fleece*, Storey publishing

Rocamora, A. (2019). *Thinking through fashion, a guide to key theorists*. Bloomsbury.

Rodi, N. (2012). *Les 101 Mots de la Mode, à l'usage*. Paris: ARCHIBOOKS.

- Rothko, M. (2007). *Escritos sobre arte (1934-1969) : Edición, introducción, notas y cronología a cargo de Miguel López-Remiro*. Piados.
- Rousseau, E. (2015). *L'art contemporain*. Larousse.
- Sadek, D. (2016). *Inside Haute Couture : Behind the Scenes at the Paris Ateliers*. Harry N. Abrams.
- Saillard, O. (2012). *An ABC of Hermès crafts*. Actes Sud / Hermès.
- Saillard, O., Samson, A., & Gruson, & L. (2014). *Fashion Mix: Mode d'ici; Créateurs d'ailleurs*. Flammarion.
- Salcedo E. (2014), *Moda ética para un futuro sostenible*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona
- Samson, A. (2018). *Martin Margiela: The Women's Collections 1989-2009*. New York: Rizzoli Publications.
- Sarazín, N. (4 de Avril de 2017). *L'Arte Povera, un art de rupture poétique et visionnaire*. Artmajeur Galerie D'Art. Obtenu <https://www.artmajeur.com/fr/magazine/5-art-history/artepovera->
- Satto, V. (18 de janvier de 2022). *Qu'est-ce que l'agriculture et la mode régénératives ?* Obtenu: <https://www.thegoodgoods.fr/mode/quest-ce-que-la-mode-regenerative/>
- Savignon, M. (2014). *Le studio d'Yves Saint Laurent : Miroir et secrets*. Companyédition Actes Sud/Fondation Pierre Bergé - Yves.
- Seely, H. (28 de août de 2024). *What Is Upcycled Clothing? The Key To Circular Fashion*. Obtenu <https://www.sustainablejungle.com/upcycled-clothing/?form=MG0AV3>

Sherab, J. (2023). *Le singe et la fleur de lotus : 52 histoires bouddhistes qui vont changer votre vie (Développement personnel et éveil spirituel)*.

Sheridan, N. (2024). *Veja Marketing Strategy 2025: A Case Study*. Obtenu : <https://www.latterly.org/veja-marketing-strategy/?form=MG0AV3>

Shocking. Les mondes surréalistes d'Elsa Schiaparelli. (2022).

Siesling, J. L. (2017). *L'art autrement*. Arte Libro.

Sorignet A. (2020) *On ne sauvera pas le monde avec des pailles en bambou*, Ed. De Boeck Supérieur, Paris

Souriau, E. (2010). *Vocabulaire d'esthétique* (3.a ed.). Presses Universitaires de France - PUF.

Speller, A. (2014). *Le Black Mountain College, Enseignement artistique et avant-garde*. Lettre volée.

Steele, V. (2001). *The red dress*. Rizzoli International Publications.

Taguchi, T., & Nihongi, K. (2014). *All about Yohji Yamamoto from 1968*. Educational Foundation.

Tanizaki, J. (2011). *Éloge de l'ombre*. Éditions Verdier.

Thomas, M. (2022). *La mode est politique : Un bref lexique inclusif*. Hachette Pratique.

Thompson R. (2016), *Sustainable materials processes and production*, Thames&Hudson, UK

- Tilman, Francis & Le Grain (2004). *Penser le projet. Concepts et outils d'une pédagogie émancipatrice*. Lyon : Chronique Sociale, p. 203. Obtenu : <https://www.unige.ch/fapse/SSE/teachers/maulini/publ-0505.pdf>
- Torres, A. (10 de septembre de 2024). *¿Qué es la moda ética y qué impacto tiene en la industria textil?* Obtenu : <https://www.esdesignbarcelona.com/actualidad/diseno-moda/moda-etica>
- Trabajo, O. I. (Abril de 2023). Diez años después de la catástrofe del Rana Plaza: ¿Qué ha cambiado? Obtenu : <https://webapps.ilo.org/infostories/es-ES/Stories/Country-Focus/rana-plaza#intro>
- Tungate, M. (2009). *Le monde de la mode : Stratégies (et dessous) des grandes marques*. Dunod.
- Van Campenhoudt L., Marquet J., Quivy R., (2017) *Manuel de recherche en sciences sociales*, Dunod, 5^e édition
- Van Herpen, I., & Pitiot, C. (2024). *Iris van Herpen: Sculpting the Senses*. Lannoo Publishers.
- Vannes, & Lorient, &. (19 de mars de 2019). *En quoi la pédagogie de projet modifie-t-elle l'acte d'apprendre?* Obtenu : <https://blog.espe-bretagne.fr/prodm1vannes/la-pedagogie-de-projet/>
- Vidal, J.-P. (2017). *L'ennéagramme. Découvrez quel est votre profil et réalisez votre potentiel*. Paris : Éditions Eyrolles.
- Vigouroux, M., Samet, J., Saillard, O., & M., Brunel, J. (1999). *Mouna Ayoub parcours d'une collectionneuse, 1979-1999 : Exposition du 10 juillet au 28 novembre 1999, Musée de la Mode de Marseille*.
- Westwood, V. (s.f.). *Sustainability*. Obtenu : <https://www.viviennewestwood.com/en-us/contentsearch/?fdid=sustainability#articlebody>

Wilson, A. (2015). *Alexander McQueen: Blood beneath the Skin*. Londres: Simon & Schuster.

Wolman, G. J., & Debord, G. (3 de février de 2006). *Mode d'emploi du détournement*. Obtenu : https://infokiosques.net/spip.php?page=lire&id_article=320

Yohji Yamamoto : *S/S 2008 Femme*. (s. d.). Obtenu : <https://www.yohjiyamamoto.co.jp>.

Zimmermann-Asta M. (mars 2015) *Apprendre par l'autonomie*, ed. Chronique sociale, Lyon

INDEX DES NOTIONS

A

Anti-consumériste. Une posture critique à l'égard de la société de consommation, qui rejette la logique de superproduction, d'achat compulsif et d'obsolescence imposée.

Anti-fashion. Il valorise la singularité, l'expérimentation et l'expressivité personnelle, et peut s'inscrire dans une démarche responsable.

Autonomie créative. En pédagogie de la mode, elle constitue un objectif fondamental : permettre aux étudiants de se forger une identité artistique singulière et consciente.

Axolotl. Amphibien endémique des lacs du centre du Mexique, Xochimilco, l'axolotl est une espèce capable de régénération cellulaire. Il occupe une place importante dans la cosmologie aztèque comme transformation et survivance.

B

Bien jetable. Conçu pour une utilisation de courte durée avant d'être éliminé, souvent sans possibilité de recyclage.

Bio textiles. Textiles issus de matières premières biologiques, renouvelables, voire fabriqués à partir d'organismes vivants (algues, champignons, bactéries), ils représentent une alternative innovante aux fibres synthétiques polluantes.

Black Mountain College. Institution éducative expérimentale fondée en 1933, en Carolina du Nord (États-Unis), est devenue un modèle de pédagogie créative et interdisciplinaire, centrée sur l'expérimentation, la communauté et l'autonomie.

C

Capital symbolique. Concept issu de la sociologie de Pierre Bourdieu, désignant l'ensemble des ressources immatérielles (prestige, reconnaissance, légitimité) qui peut être mobilisé, par exemple, la notoriété d'un créateur ou l'aura culturelle d'un vêtement.

Carnet de Voyage. Le carnet de voyage est un outil pédagogique pour nourrir l'inspiration, la sensibilité et l'observation, avec des dessins, notes, collages... support visuel pour le développement de la collection.

Chronophage. Qui consomme beaucoup de temps, souvent de manière disproportionnée.

Consommer différemment. Un changement de paradigme dans les pratiques d'achat et d'usage des vêtements, un levier essentiel pour une mode plus consciente et durable.

Coton Koyuchi. Le coton Koyuchi est une variété de coton natif du Mexique, de couleur naturellement brune. Il est cultivé selon des pratiques agricoles traditionnelles respectueuses de l'environnement, sans teinture ni traitement chimique, une alternative durable et culturellement enracinée dans les pratiques textiles indigènes.

D

Détournement du vêtement. Pratique créative qui peut altérer la fonction, la forme ou le sens initial d'un vêtement pour en proposer une lecture nouvelle.

Donner une tournure. L'acte de transformer ou d'infléchir une idée, un projet dans une direction nouvelle, qui suggère une capacité à détourner ou faire émerger une poétique inattendue.

E

Écoconception. Intègre dès l'origine du processus créatif les impacts environnementaux d'un produit tout au long de son cycle de vie. Implique minimiser son empreinte écologique.

El Caminante. « El caminante » interprété dans le contextes artistiques et philosophiques comme un symbole du déplacement existentiel, de la quête intérieure et de la traversée des territoires physiques et symboliques. Il renvoie à une posture d’exploration continue du monde et de soi.

Enredo. L’enredo est une jupe rectangulaire traditionnelle, portée par certaines femmes indigènes au Mexique enroulée autour de la taille et maintenue par une ceinture tissée (faja). L’enredo est souvent associé à des tenues de cérémonie.

Éthique sociale. Principes visant à garantir le respect des droits humaine dans la chaîne de production textile : Salaires décents, conditions de travail sûres, équité de genre et lutte contre le travail forcé ou des enfants, un pilier de la mode responsable.

F

Fast Fashion. Modèle industriel basé sur la production accélérée de vêtements à faible coût, visant à renouveler les collections en permanence. Il repose sur une exploitation des ressources humaines et naturelles.

H

Henequén. Fibre Extraite de l’agave sisalana, le henequén a longtemps constitué un pilier de l’économie du Yucatán, durant la période coloniale et postcoloniale. Il est aujourd’hui réinvesti dans des démarches de création textile durable et patrimoniale.

Herméneutique. L’herméneutique permet d’analyser un vêtement comme un signe culturel, porteur de récits, d’identités et de tensions sociales, au-delà de sa fonction utilitaire.

Huipil. Le huipil est une tunique rectangulaire traditionnelle, portée par certaines femmes indigènes au Mexique. Fabriqué selon des techniques de tissage et de broderie différents.

I

Ikigai. Concept Japonais désignant la raison d'être, qui guide les étudiants vers une orientation porteuse de sens.

Ixtle. L'ixtle est une fibre végétale obtenue à partir de certaines variétés d'agave, pour filets, cordes et brosses.

L

L'air du temps. En création, capter l'air du temps signifie percevoir et traduire les mutations culturelles, sociales et esthétiques contemporaines.

L'arbre de la vie. Sculpture en terre cuite typique de l'artisanat mexicain, l'« arbre de la vie » constitue une représentation cosmologique syncrétique. Il incarne l'interconnexion des règnes naturel, spirituel et humain et est autant un objet rituel qu'un support de narration culturelle.

L'autonomie. En création, cette capacité est considérée comme une compétence-clé favorisant la singularité, la responsabilité dans les processus d'apprentissage.

L'émerveillement. Disposition intérieure d'ouverture et de sensibilité face, à l'inattendu qui stimule l'imagination, le désir d'explorer et l'engagement émotionnel dans la création.

L'ennéagramme. En pédagogie, types de personnalités humaine peut devenir un outil pour adapter les méthodes d'apprentissage à la diversité des profils émotionnels et cognitifs.

L'éphémère. Dans la mode, l'éphémère est une double réalité : condition du spectacle et des tendances, mais aussi objet de critique lorsqu'il alimente l'obsolescence.

L'impermanence. Concept philosophique, appliqué à la création, invite à accepter la transformation, l'instabilité, comme sources de renouveau esthétique.

L'uniformisation de la mode. Les productions vestimentaires tendent à se ressembler, sous l'effet de la mondialisation, des chaînes de production de masse marché.

La clé en croix (IESMODA). Outil traditionnel servant à démonter les roues métaphore d'un levier de changement qui représente une approche transversale permettant de « débloquer » des situations complexes.

La culture de la singularité. En pédagogie de la mode, elle vise à permettre à chaque étudiant de révéler son propre langage esthétique et identitaire ; elle Valorise l'originalité et l'unicité.

La déconstruction dans la mode. La démarche consiste à fragmenter, perturber ou reconfigurer les éléments structurels d'un vêtement afin de questionner ses codes traditionnels. Avec les créateurs comme Martin Margiela ou Rei Kawakubo, la déconstruction apporte une lecture critique, souvent philosophique, du vêtement.

La distinction. Concept sociologique emprunté à Pierre Bourdieu, en mode, la distinction est liée au statut, au style ou à la rareté.

La fibre de coco. Fibre végétale extraite de la noix de coco, utilisée dans les bio textiles pour ses qualités de résistance, de légèreté. Elle participe à la recherche de matériaux alternatifs dans la mode écologique.

La Madre Tierra. Concept issu des cosmovisions autochtones du Mexique désignant la Terre comme entité vivante, sacrée et nourricière. Elle incarne une vision relationnelle et éthique du vivant.

La notion du beau. En mode, le beau peut être interrogé, déconstruit, voire déplace pour ouvrir à d'autres esthétiques (le laid, le kitsch...)

La singularité artistique. La qualité propre à un artiste ou créateur qui développe un langage, une esthétique unique et identifiable

La singularité en mode. La capacité à produire une proposition stylistique personnelle, hors des normes et des tendances imposées. Elle est valorisée comme résistance à l'uniformisation.

La symbiotique. En mode, elle inspire des pratiques de création inspirées du vivant, en lien avec les écosystèmes.

La trans-mission. Un acte de transformation mutuelle entre enseignant et apprenant. C'est un passage de savoir, mais aussi une co-construction.

Le brainstorming. Un outil de stimulation créative collective, qui favorise l'émergence de concept, de références inattendues, par qui une mise en commun d'un grand nombre d'idées, sans auto censure.

Le concept de fluithe flow. L'état mental d'immersion totale dans une activité, selon la théorie de Mihály Csíkszentmihályi. En création. Cet état de flow est recherché comme moment d'alignement entre compétence, plaisir et concentration.

Le créateur de mode. Il est porteur d'une vision, d'une signature, participe activement à la fabrication du goût et du style.

Le faire-savoir. Capacité à valoriser, transmettre et rendre visible comme la communication visuelle, le storytelling et la médiation culturelle.

Le label de la Haute Couture. Distinction réglementée en France, par la Chambre Syndicale de la Haute Couture qui préserve l'excellence artisanale et l'identité culturelle du luxe français.

Le mycélium. Réseau souterrain de filaments fongiques (champignons), utilisé comme matériaux émergent dans la fabrication de cuirs alternatifs et de bio textiles.

Le professeur-coach. Il mobilise l'écoute active, le feedback et la valorisation du potentiel de l'étudiant.

Le professeur-facilitateur. Il vise à créer les conditions favorables à l'émergence des idées, à la collaboration et à l'autonomie, en favorisant un environnement créatif.

Le professeur-guide. L'enseignant qu'offre des repères, suscite le questionnement et soutient la construction progressive du savoir, dans le dialogue, sans imposer une direction unique.

Le resplendor. Coiffe traditionnelle portée par les femmes indigènes du Mexique les Tehuanas, souvent dans les rituels religieux.

Le savoir-être. Posture relationnelle et intelligence émotionnelle mobilisées pour compléter le savoir-faire, en renforçant la qualité humaine de l'action.

Le savoir-faire. Maîtrise technique et artisanale issue de l'expérience et de la transmission, qui constitue une valeur essentielle pour le geste et l'innovation.

Le sisal. Fibre extraite de l'agave sisalana, intégré aujourd'hui dans les bio textiles, il allie rusticité, durabilité.

Le style. Ensemble cohérent de choix esthétiques, et symboliques. Le style est à la fois langage, affirmation de soi, et signature visuelle

Le vintage. Vêtements anciens, authentiques, valorisés pour leur histoire, leur qualité ou leur style singulier, le vintage est devenu une pratique culturelle et écologique, qui favorise le recyclage et la transmission.

Le wabi-sabi. Philosophie esthétique japonaise valorisant la beauté de l'imperfection, de l'inachevé et de l'impermanence.

Learning by doing. Défendu par John Dewey, ce modèle selon lequel l'apprentissage se construit par l'expérimentation active, l'erreur et la pratique, est au cœur de la pédagogie par projet.

Les apprentis-sages. Jeu de mots soulignant la dimension sensible, expérientielle et réflexive de l'apprentissage. Il de contenus, mais aussi une manière d'être et de devenir.

Les Chamulas des Hauts de Chiapas. Les Chamulas sont un groupe indigène tzotzil des régions montagneuses du Chiapas, au Mexique. Leur mode de vie est caractérisé par une forte autonomie communautaire, un système politique propre, et des pratiques religieuses synchrétiques où se mêlent catholicisme, cosmologie maya et rituels animistes.

Les Muxhes. Les Muxhes représentent une identité de genre reconnue dans la culture zapotèque de l'isthme de Tehuantepec. Ni strictement masculine ni féminine, cette identité reflète une construction culturelle distincte de la binarité occidentale. Les Muxhes jouent des rôles sociaux, artisanaux ou cérémoniels importants et jouissent d'un grand respect au sein de leurs communautés.

Les savoirs. Les savoirs peuvent être théoriques, pratiques, tacites ou sensibles, et sont au cœur de toute démarche de formation.

Les Tehuanas. Les Tehuanas sont les femmes zapotèques de la région de l'isthme de Tehuantepec. Leur port vestimentaire comprend l'huipil brodé et la jupe ample (enagua), symbole d'émancipation féminine.

Les tendances de mode. Des dynamiques esthétiques et culturelles qui orientent la création, et la communication du vêtement.

Les tissus intelligents. Textiles qui intègrent des technologies capables de réagir à l'environnement de modifier leur apparence, de nouvelles perspectives pour une mode interactive et fonctionnelle.

Les vêtements-sculptures. Créations textiles qui relèvent à la fois du vêtement et de l'objet artistique, souvent non utilitaires. Ils explorent les formes, les volumes, les matériaux de manière expérimentale, et questionnent les limites entre art et mode.

M

Mode circulaire. Modèle qui favorise la réutilisation, la réparation, le recyclage et la valorisation des matériaux.

Mode compostable. Elle utilise des matériaux biodégradables ou compostables, inscrit dans le cycle naturel de décomposition. Elle vise un impact environnemental quasi nul en fin de vie du produit.

Mode durable. Elle intègre des critères de durabilité écologique, sociale, économique et culturelle, dans une optique systémique et à long terme.

Mode éclectique. Style vestimentaire fondé sur la combinaison d'éléments stylistiques variés, et traduit une esthétique de la juxtaposition de la diversité assumé.

Mode écoresponsable. Désignant les pratiques de mode qui cherchent à réduire l'empreinte environnementale, en utilisant des matières durables, des procédés nocifs qui promeut la transparence et la traçabilité dans la production.

Mode éthique. Mode guidée par des principes moraux et sociaux, avec des considérations de justice sociale, d'inclusivité, de respect des travailleurs de commerce équitable.

Mode excentrique. Une mode inspirée de l'esthétique du kitsch, caractérisée par l'excès, la surcharge et une esthétique du « mauvais goût » revendiqué pour détourner les hiérarchies de valeur esthétique.

Mode Povera. Inspirée de l'Arte Povera valorise la simplicité, l'imperfection, les matériaux pauvres ou récupérés. Elle questionne la valeur symbolique du vêtement.

Mode régénérative. Approche au-delà de la durabilité, qui cherche non seulement à limiter les dommages, mais à restaurer et enrichir les écosystèmes.

Mode responsable. Un modèle de création, production et consommation du vêtement qui prend en compte les dimensions écologiques, sociales et culturelles, qui cherche à réduire les impacts négatifs de la mode.

O

Obsolescence programmée. Stratégie industrielle pour réduire volontairement la durée de vie d'un produit et inciter au renouvellement rapide.

P

Paca. La « paca » désigne, dans le contexte des marchés Mexicains, les ballots de vêtements usagés importés, des États-Unis.

Pédagogie de projet. Elle favorise l'autonomie, la collaboration, la transversalité et le lien entre théorie et pratique et son moteur d'apprentissage est la réalisation concrète d'un projet.

Pédagogie flexible (raggedness). Approche éducative, adaptative, intégrant l'incertitude, les essais-erreurs et les chemins non balisés comme éléments fertiles du processus d'apprentissage.

Pensée créative. Elle implique flexibilité cognitive, imagination ouverture d'esprit et courage de l'expérimentation.

R

Responsabilité environnementale. Engagement moral et opérationnel à limiter les impacts négatifs sur les écosystèmes qui s'exerce à travers le choix des matières, la réduction des déchets, la gestion qui de l'eau et de l'énergie, et l'écoconception.

S

Slow Fashion. Mouvement opposé à la Fast Fashion, promouvant une production locale, éthique, durable et consciente.

Soft skills. Des compétences transversales non techniques, telles que l'empathie, la communication, l'intelligence émotionnelle, la pensée critique ou la collaboration essentielles à la gestion de projet.

U

Ultra Fast Fashion. Forme exacerbée du Fast Fashion, reposant sur des algorithmes, les réseaux sociaux et une production ultra-rapide.

Un bustier. Le bustier renvoie à des constructions symboliques du corps féminin, entre contrainte et architecture textile.

Un happening. Action artistique éphémère, en mode, le happening peut être une forme de présentation performative, critique ou poétique du vêtement.

Un label. En mode, les labels jouent un rôle central dans la traçabilité, la transparence et la valorisation des savoir-faire.

Un mannequin. Le mannequin est un médiateur entre la création et le public, dont la posture, le corps et l'attitude influencent la perception de l'œuvre vestimentaire.

Un moodboard. Planche visuelle qui réunit images, textures, mots et couleurs, utilisée pour exprimer une ambiance, une intention ou une direction créative. Un outil central dans la construction d'un projet de collection.

Un paradigme. Cadre de pensée dominant qui structure la manière dont un domaine est organisé, compris et pratiqué. Le paradigme de la Fast Fashion, est à présent remis en question au profit de paradigmes durables ou régénératifs.

Un processus créatif. Ensemble de phases qui mènent à la production d'un objet, d'une œuvre ou d'une idée. Le processus créatif est non linéaire, souvent itératif.

Un rebozo. Châle traditionnel portée par les femmes indigènes du Mexique les Tehuanas, souvent dans les rituels religieux.

Une collection. Un ensemble cohérent de créations de vêtements conçues autour d'un concept, d'un univers esthétique ou d'un récit.

Une démarche artistique. Le processus singulier de création, ancré dans une exploration personnelle, sensible et réflexive, et vise souvent à questionner le réel ou à proposer de nouvelles perceptions.

Une mode détournée. Une forme spécifique de création qui réutilise des éléments existants pour produire des pièces hybrides, expérimentales. Qui questionnent les enjeux du recyclage, de la critique sociales et de l'innovation esthétique.

Une œuvre. En mode, certaines pièces dépassent la fonction vestimentaire pour devenir des œuvres d'art à part entière.

Une signature. La marque distinctive d'un créateur qui exprime une cohérence stylistique et symbolique qui permet sa reconnaissance dans le champ de la mode.

Une tendance. Orientation générale observée dans qui reflète des changements de goût, de valeurs qui sont analysées anticipées.

Upcycling. Technique de réutilisation créative qui transforme des matériaux ou vêtements existants en pièces de qualité supérieure ou à forte valeur ajoutée esthétique, constitue un acte de résistance face au gaspillage textile et valorise la singularité.

W

Wearable art. Des œuvres d'art portables, situées au croisement de l'art contemporain, de la création textile et de la mode.

INDEX DES NOTIONS EN ANGLAIS

A

Adbusters, pp. 78, 57. Collectif canadien artistique et activiste critique du consumérisme et des multinationales, avec des campagnes de ‘culture jamming’, qui détournent les codes publicitaires.

Afterwords, p. 49. Le nom du défilé de Hussein Chalayan, AW2000.

Anti-fashion, pp. 184, 204. Courant de pensée et de création qui rejette les normes dominantes de la mode, sa logique commerciale, son esthétique standardisée, et sa temporalité cyclique.

Anti-mode, p. 36. Proche de l’Anti-Fashion, l’anti-mode désigne une posture de refus ou de retrait du système mode tel qu’institutionnalisé.

Attitude, pp. 46, 147, 163, 203, 213, 214, 221, 227, 231, 240. Posture corporelle, mentale ou esthétique révélant une intention ou une identité stylistique.

B

Brainstorming, pp. 26, 142. Méthode de génération d’idées fondée sur la spontanéité, la non-jugement et la diversité des propositions.

Branding, p. 77. Construction stratégique de l’image d’une marque par le visuel, le récit et les valeurs associées.

C

Conscious, p. 188. Qualificatif désignant une conscience éthique et environnementale dans la production ou la consommation de mode.

D

Death star, p. 78. Symbole fictionnel d'un pouvoir destructeur centralisé, utilisé comme métaphore critique des systèmes oppressifs.

E

Empowerment, p. 110. Processus d'autonomisation et de prise de pouvoir personnel ou collectif, lors de la valorisation du corps, des récits ou prises de décisions.

Ethical trading, p. 194. Commerce reposant sur le respect des droits humains, des salaires décents et de conditions de travail dignes.

F

Fairtrade, pp. 196, 198. Label garantissant que les produits ont été fabriqués dans le respect des normes sociales et environnementales, équitables avec juste rémunération des producteurs.

Fairwear, p. 198. Organisation visant à améliorer les conditions de travail dans l'industrie textile.

Fashion revolution, pp. 184, 194, 195, 200, 205. Mouvement mondial pour la transparence et l'éthique dans l'industrie de la mode. Il pose la question « who made my clothes » comme levier de mobilisation citoyenne.

Fast Fashion, pp. 20, 21, 46, 47, 49, 56, 68, 183, 184, 187, 188, 191, 200, 201, 210, 211, 223, 255, 261, 272. Production textile rapide, bon marché, alimentant la surconsommation et le renouvellement constant des collections.

Fixes, pp. 140, 225. Solutions rapides ou temporaires appliquées à un problème ; dans la création des bricolages ou réparations.

Flash mob, p. 78. Performance ou chorégraphie collective surprise dans un lieu public, souvent à visée artistique ou contestataire.

Fountain, p. 73. Référence à l'œuvre de Duchamp, symbolisant le détournement artistique d'un objet banal.

G

Green Washing, pp. 198, 201, 224, 225. Stratégie marketing qui donne une image écologique trompeuse à une marque.

H

Hangover, p. 78. Effet secondaire symbolique d'un excès de consommation, un état post-excès.

Hell, p. 78. Métaphore des conditions extrêmes ou inhumaines, souvent utilisée pour dénoncer les ateliers de misère.

High society, p. 267. Les élites sociales, souvent associées au luxe et au conformisme. Imitées parodiées ou critiquées dans la mode alternative, selon les postures stylistiques adoptées.

J

Jamming, pp. 76, 77, 78. Pratique de détournement des messages publicitaires pour les critiquer ou les subvertir comme détourner les logos des marques ou parodier les looks.

Join life, p. 188. Label interne de la marque Zara prétendant valoriser des produits plus durables.

K

Kitsch, pp. 105, 251, 255, 256, 257. Esthétique de l'exagération, du mauvais goût revendiqué ou détourné avec ironie, de l'excès selon G. Lipovetsky.

L

Leadership, pp. 98, 180. Capacité à mobiliser et inspirer un groupe autour d'une vision artistique ou responsable. En mode, la direction artistique par ex.

Learning by doing, pp. 101, 172. Principe pédagogique fondé sur l'apprentissage par l'action, la pratique et l'expérience directe (John Dewey).

Looks, pp. 202, 223, 254. Tenue complète portée et stylisée, reflet d'une esthétique ou d'une identité.

M

Mainstream, p. 76. Culture dominante largement diffusée. En mode, elle peut être imitée, contournée ou détournée.

McDiabetes, p. 78. Slogan critique associant la « malbouffe » à des effets sanitaires graves. Métaphore des dérives et des effets négatifs d'une mondialisation débridée.

Mix-and-match, p. 210. Approche stylistique combinaison libre d'éléments hétérogènes dans un même look, favorisant une expression singulière.

Moodboards, pp. 226, 243. Planche d'ambiance visuelle pour explorer ou présenter l'univers créatif d'un projet (images, textures, couleurs, mots clés)

Q

Queer, p. 91. Identité et posture qui défient les normes de genre et d'orientation. Une esthétique de la fluidité, de la dissidence et de l'expression libre.

R

Raggedness, p. 59. Esthétique du désordre, de la marge ou de la couture brute dans une posture anti-parfaite. Un peu genre Povera.

Ready made, pp. 73, 263, 264. Objet détourné de sa fonction initiale pour être recontextualisé comme une œuvre d'art o une déclaration artistique.

Repair cafés, p. 193. Espaces communautaires où réparer gratuitement les objets plutôt que les jeter.

S

Savage beauty, pp. 47, 56. Titre de l'exposition emblématique consacrée à Alexander McQueen au Metropolitan Museum en 2011.

Sensory seas, p. 57. Approche immersive et sensorielle de la création, d'une collection de Iris Van Herpen sollicitant les sens dans l'expérience du vêtement.

Shooting, p. 109. Séance photographique destinée à mettre en scène des vêtements ou des looks pour la diffusion médiatique ou artistique.

Signature, pp. 39, 59, 73, 170, 225, 280. Marque stylistique propre à un créateur ou une maison, reconnaissable dans ses choix esthétiques ou conceptuels.

Slavebucks, p. 78. Détournement de la marque Starbucks pour dénoncer l'exploitation humaine dans l'économie mondialisée.

Slow Fashion, pp. 195, 198, 199, 201, 202, 208, 210. Mouvement prônant une mode éthique, durable, de qualité, respectueuse des humains et de l'environnement.

Sloweare, p. 198. Terme hybride associant low (lent) et wear (vêtement), désignant les vêtements inscrits dans une logique de Slow Fashion, alliant éthique et esthétique.

Soft skills, pp. 110, 278. Compétences relationnelles et comportementales (écoute, empathie) importantes pour la collaboration et à la créativité dans la mode.

Stocks, p. 210. Vêtements non écoulés pouvant générer du gaspillage ou être valorisés par l'Upcycling ou la seconde main. Excédents d'inventaires souvent détruits ou revalorisés via des pratiques circulaires.

Street Art, p. 267. Art urbain réalisé dans l'espace public, souvent en dehors des circuits institutionnels. A la fois source d'inspiration esthétique, et geste de transgression de normes établies.

Streetwear, p. 257. Mode urbaine influencée par le hip-hop, le skate, et la contre-culture.

Subverting, pp. 78. Renverser ou détourner un code établi à des fins critiques ou créatives comme reverser les codes genres, les silhouettes classiques.

T

Tissus intelligent, p. 66, 309. Textiles capables de réagir à l'environnement (chaleur, lumière, mouvement), intégrant des technologies avancées (nanotechnologie...).

U

Ultra Fast Fashion, pp. 68, 183. Version accélérée et algorithmique de la Fast Fashion, produisant des milliers d'articles par jour.

Upcycling, pp. 83, 192, 195, 209, 217, 251, 254, 260, 261. Transformation créative de vêtements ou matériaux existants pour produire de nouvelles pièces de valeur.

V

Vintage, pp. 41, 83, 216. Vêtements anciens valorisés pour leur style, leur qualité ou leur histoire, issus de la seconde main.

W

Wearable, pp. 48, 55. Ce qui peut être porté, parfois à la frontière entre art, mode et technologie.

Workshop, p. 281. Atelier participatif de courte durée, centré sur la pratique et la co-création.

Y

Yes men, p. 76. Collectif d'activistes culturels utilisant la parodie et la performance pour dénoncer les abus du capitalisme, avec des actions de détournement (fausse conférence par exemple).

INDEX DE NOMS CITÉS

A

ABRAMOVIC M., pp. 44, 76

ALBERS A. y J., pp. 102, 103, 245

ANSELMO G., P 203

A-POC, p. 86.

B

BALENCIAGA C., pp. 39, 40, 53, 84, 267

BANKSY, pp. 45, 267

BARRAGÁN L. p. 46

BARRAU A., p. 231

BARTHES R., pp. 62, 90

BAUDOT, pp. 44, 47, 259

BENITEZ M. J., pp. 66, 238

BENYUS, p. 237

BERTHET, pp. 70, 71, 72, 74, 75, 79, 80

BOLTON A., pp. 56, 60

BORDALLO I., pp. 112, 117

BOURDIEU P., pp. 122, 220

BOUTINET, pp. 98, 11

BRAQUE G., pp. 244, 263

BRETON A., p. 74

BROWNE T., pp. 88, 92, 264

BUCKMINSTER R., p. 103

C

CAGE J., pp. 102, 104

CARRUTHERS S., p. 58

CASTRO L., pp. 137, 167, 168

CATTELAN M., p. 75

CERVANTES, p. 55

CHALAYAN H., pp. 49, 54, 68, 88, 242, 263

CHANEL C., pp. 46, 47, 54

CHIURI M. G., pp. 55, 68

CHRISTO ET JEANNE CLAUDE, p. 45

CLÉMENT G., p. 229

COCA-COLA, p. 251

COMETTI G., pp. 102, 103

COMMES DES GARÇONS, pp. 36, 67

CRAIK L., p. 55

CSIKSZENTMIHALYI M., p. 128

CUNNINGHAM M., pp. 103, 104, 105

D

DA VINCI L., p. 140

DALÍ S., pp. 48, 84, 269

DEBORD G., pp. 70, 71, 72, 74, 79, 252, 253

DELEUZE G., pp. 107, 108

DERRIDA J., p. 258

DEWEY J., pp. 98, 99, 101, 114, 115, 124, 172

DILLON, p. 234

DIOR C., pp. 55, 68, 89, 242

DOYLE C., p. 140

DROPPELMANN., p. 235

DUCHAMP M., pp. 71, 73, 84, 264

E

EDELKOORT L., pp. 18, 184, 204

ENGFUI D., p. 153

ETHICAL TRADING, p. 194

EVANS C., pp. 49, 51, 54, 56

F

FAIRTRADE, p. 196, 198

FASHION REVOLUTION, p. 184, 194, 195, 200, 205

FOCILLON, p. 106, 107

G

GALANTE M., pp 93, 98, 101, 110, 118, 124, 125, 126, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 141,
145, 146, 147, 148, 152, 155, 159, 165, 170, 173, 174, 177

GARCÍA R., pp. 146, 147, 162

GILARDET, pp. 47

GINESTET, pp. 112, 117

GIRAUD J., pp. 102, 103

GODARD J., p. 47

GOLBIN, pp. 35, 37, 46

GOOGLE, pp. 143, 144

GRUSON, p. 47

GVASALIA D., pp. 84, 267

H

H&M, pp. 21, 186, 188

HAMNETT K., p. 84

HAUSMANN R., p. 71

HERNÁNDEZ A., p. 214, 215, 217, 218

HERRERA C., pp. 68, 80

HORN R., pp. 264, 265

HOROWITZ F., pp. 145, 245, 246

HUBER M., pp. 97, 100, 101, 108, 113, 119, 120, 122, 123

HUNT, pp. 55, 205

J

JEAN PAUL II, p. 75

JONES A., p. 55

JORN A., p. 75

JOURDAN M., pp. 197, 198

K

KANDINSKY, p. 42, 43

KANT E., p. 144

KAWAKUBO R., pp. 36, 59, 67, 83, 87, 93, 258, 262

KILPATRICK W. H., p. 97

KLEE P., p. 146

KUSAMA Y., pp. 48, 63

L

LAFORTUNE, p. 97

LAGERFELD K., p. 243

LANCMAN T., pp. 2, 23, 148, 152, 174, 271

LAURIENT, pp. 96, 118

LEBOWITZ, p. 43

LEE S., p. 45

LIPOVETSKY G., pp. 54, 193, 194, 204, 220, 255

M

MARANT I., p. 68

MARGIELA M., pp. 36, 39, 59, 75, 76, 80, 83, 87, 92, 216, 217, 227, 253, 257, 258, 261, 263,
264, 269

MARIANA, p. 218

MARIE-ANTOINETTE, pp. 84, 89

MCCARTNEY S., pp. 45, 199

MCDERMOTT, p. 41, 91

MCQUEEN A., pp. 35, 44, 46, 47, 50, 51, 55, 56, 60, 62, 63, 93, 242, 265

MELCHETT P., p. 200

MENDOZA M., pp. 145, 146, 148

MINNEY S., pp. 196, 197, 200, 201

MIYAKE I., pp. 86, 244

MOJICA A., pp. 128, 130, 159, 161, 162

MOLINA E., pp. 153

MONDRIAN, pp. 62, 242

MOSCHINO, pp. 84, 255

MOSS K., p. 35, 36

MUNTANYA LAB, p. 66, 238

O

OEKO-TEX, p. 196

OLSON C., p. 103

OWENS R., pp. 87, 89, 264, 266

P

PALACIO DE HIERRO, pp. 84

PATAGONIA, p.192, 199

PECORARI, p. 59

PERRENOUD P., pp. 106, 107, 108, 111

PICASSO P., pp. 71, 244

PISTOLETTO M., p. 203

POINTON M., p. 59

POLLOCK J., pp. 37, 38, 39

PROULX, pp. 97, 98, 99, 116, 120, 121

Q

QUIÑANOLA, p. 38

R

RABANNE P., p. 251

RAMÓN R., p. 153

RAMÓN Y CAJAL, p. 57

RAUSCHENBERG, p. 75

REVERDY, pp. 100, 114, 115, 116

RICE A., p. 102

ROUX, pp. 54

S

SADEK, pp. 52

SAILLARD, p. 47

SAINT LAURENT Y., p. 242

SAMSON, pp. 39, 47, 76, 217

SARAZIN, pp. 203, 212, 214

SATTO, p. 236

SCHIAPARELLI E., pp. 47, 48, 84, 269

SCHWITTERS K., p. 71

SCOTT J., pp. 255, 256

SEELY, p. 210

SERRE M., pp. 88

SERROY, p. 255

SHEIN, pp. 21, 185

SHERIDAN, p. 199

T

TEJEDA P., p. 218

TILMAN, p. 98

TORRES, p. 222

V

VAN HERPEN I., pp. 47, 57, 58, 66, 89, 90, 93, 227

VANNES & LAURENT., pp. 96, 118

VARO R., pp. 44, 82

VASCONCELOS J., p. 251

VÁZQUEZ B., p. 153

VEJA, p. 199

VIDAL J.P., p. 177

VIKTOR & ROLF, pp. 48, 55, 68

VUITTON L., pp. 48, 63, 77

W

WEJEBE P., pp. 132, 146

WESTWOOD V., pp. 40, 41, 61, 65, 75, 83, 91, 192, 199, 200, 253, 267

WILSON, pp. 50, 56

WOLMAN G. J., pp. 70, 71, 253

Y

YAMAMOTO Y., pp. 43, 44, 47, 89, 258, 259

Z

ZARA, pp. 21, 186, 188

ZUBIETA V., p. 165

LISTE DES TABLEAUX ET FIGURES (IMAGES)

Image 1. Illustration : Edmundo Mata, 2025.	34
Image 2. Hologramme de Kate Moss projeté par McQueen lors de son défilé de l'automne 2006. Getty Images. https://www.vogue.es/	36
Image 3. Jackson Pollock au travail dans son atelier, 1950. https://mode-vintage.com/	38
Image 4. Cristóbal Balenciaga dans son atelier à Paris. Henri Cartier-Bresson, 1968. https://www.arteinformatado.com/	40
Image 5. Kandinsky devant son oeuvre "Curva dominante" , 1936. https://elhurgador.blogspot.com/	43
Image 6. Street art - Banksy 2017, Hugo Publishing.....	45
Image 7. Shocking: Les mondes surréalistes d'Elsa Schiaparelli 2022, musée des arts décoratifs, UCAD.	48
Image 8. Fashion at the Edge 2003, Caroline Evans, Yale.....	51
Image 9. Dress VOSS, spring/summer 2001. Savage Beauty, Alexander McQueen, 2011.....	51
Image 10. Dress Widows of Culloden, Autumn/winter 2007. Savage Beauty, Alexander McQueen, 2011.....	53
Image 11. "Oyster" dress, Irere, spring/summer 2003. Alexander McQueen, Savage Beauty 2011.	60
Image 12. Piet Mondrian N.11, in Red, Blue and Yello, 1930. Art Fashion, 2022, Nancy Hall- Duncan, Rizzoli Electa.....	62
Image 13. Fall/winter 1965 Haute CoutureYves Saint Laurent. Art Fashion, 2022, Nancy Hall- Duncan, Rizzoli Electa.....	62
Image 14. Yayoi Kusama, Vogue India, 2023. https://www.vogue.in/	63

Image 15. Large Dragon Yard Ming dynasty, 1426-1435.....	64
Image 16. Guo Pei fall/winter 2010.....	64
Image 17. Art & Mode, 1998, Valérie de Givry, Regard.	64
Image 18. Vive la Cocotte, automne-hiver 1995-1996 Art & Mode, 1998, Valérie de Givry, Regard.	64
Image 19. Figure 19 François Boucher, Madame de Pompadour, 1755. Art & Mode, 1998, Valérie de Givry, Regard.	65
Image 20. Benjamin Shane (Dreamer , Flow N. 1)From the Flow series, 2015. Art Fashion, 2022, Nancy Hall-Duncan, Rizzoli Electa.....	65
Image 21. John Galliano for Maison Margiela Spring/summer 2017. Art Fashion, 2022, Nancy Hall-Duncan, Rizzoli Electa.	65
Image 22. Vivienne Westwood, Art & Mode, 1998, Valérie de Givry, Regard.....	65
Image 23. Rei Kawakubo backstage, 1986. https://www.dnamag.co/	67
Image 24. Rei Kawakubo, “Dress Becomes Body Becomes Dress” (Spring-Summer 1997). Source France Grand, Comme De Garçons (London: Thames & Hudson, 1998), n.p.	67
Image 25. Viktor&Rolf. Cutting Edge Couture ready-to-wear collection, spring– summer 2010. Peter Stigter. https://theconversation.com/	69
Image 26. Philip Colbert. Urinal Dress. Art Fashion, 2022, Nancy Hall-Duncan, Rizzoli Electa.	73
Image 27. Marcel Duchamp. Fountain, 1917. The Israel Museum, Jerusalem. Art Fashion, 2022, Nancy Hall-Duncan, Rizzoli Electa.....	73
Image 28. Déjeuner en fourrure, 1936. New York, The Museum of Modern Art. Surréalisme, 2006, Catherin Klingsör-Leroy, Taschen.....	74

Image 29. Martin Margiela, Autumn-Winter 1997. Photograph Marina Faustina. Fashion at the Edge 2003, Caroline Evans, Yale.	76
Image 30. Martin Margiela, Autumn-Winter 1997. Photograph Marina Faustina. Fashion at the Edge 2003, Caroline Evans, Yale.	76
Image 31. "Dans quel monde vuitton" 2024, EZK STREETART. https://www.flickr.com/photos/anne-christelle	77
Image 32. Rémi Noël, Association Aurore, 2015. https://www.francetvinfo.fr/	78
Image 33. Martin Margiela. Photograph Ronald Stoops.	80
Image 34. Mujer Saliendo del Psicoanalista, Remedios Varo, 1960. https://www.remediosvaro.art/	82
Image 35. Cazadora de Astros (La Luna Aprisionada), Remedios Varo, 1956. https://www.remediosvaro.art/	82
Image 36. Alebrije - Pangolín Bolita alebrije moderno, pintado a mano sobre talla en madera del árbol de copal de las comunidades de San Martín Tilcajete y San Antonio Arrazola. https://www.artemarakame.com/	86
Image 37. Rick Owens Wook on a fall, men's look, 2016. https://footwearnews.com/	87
Image 38. Rick Owens, fall 2024. Vogue Runway. https://www.vogue.com/fashion-shows	87
Image 39. Tissue avec cire d'abeille. Archives Emmr, 2025.....	88
Image 40. Tissue avec cire d'abeille. Archives Emmr, 2025.....	88
Image 41. Iris van Herpen. Photo by Bradley Dunn Klerks. Atlanta Magazine, 2015. https://www.atlantamagazine.com/	91
Image 42. Thom Browne, fall 2024 couture. Vogue runway. https://www.vogue.com/	92
Image 43. No future, Banksy2010-11, intervenu par Emmr, 2025.....	94

Image 44. Illustration, Edmundo Mata, 2025.	95
Image 45. Illustration, Edmundo Mata, 2025.	124
Image 46. Émerveillement, Ximena et Zubieta, 2019.	127
Image 47. Look "Nudos", développé par April et Jesús, 2019.	129
Image 48. Look "Nudos". Illustration, Edmundo Mata, 2025.	131
Image 49. Look "Jaguar", développé par Paulina, Rubí et Monica.	132
Image 50. Look "Bolitas de lana", développé par Laura, Jesús avec Maurizio Galante, 2019. .	135
Image 51. Look "Bolitas de lana". Illustration par Edmundo Mata, 2025.....	136
Image 52. Tehuana, Oaxaca. Vogue. https://www.vogue.mx/	142
Image 53. Lukas Avendaño, Muxe. Wikimedia, 2025.	143
Image 54. Préparation du look "Jaguar". Monica, Rubí, Paulina. Archives Emmr, 2019.....	149
Image 55. Préparation des 2 vestes de "canastitas", Roberto, Fernanda, Daniela, 2019.	154
Image 56. Préparation des 2 vestes de "canastitas", Montse y Ana Paula, 2019.....	156
Image 57. Look de la robe plissée avec la veste "Canastitas". Illustration Edmundo Mata, 2025.	157
Image 58. Nous avons collaboré avec un artiste de Michoacan, Antonio Cornelio Rendón, dans le village de Tzintzuntzan. Les étudiants ont pris plaisir par essayer les accessoires "Resplandores" de l'artiste Antonio Cornelio Rendón, 2019.....	158
Image 59. Préparation des robes plissées, Roberto, Erick, Daniela, Ana Paula, Montserrat, 2019.	160
Image 60. Préparation des robes plissées, Roberto, Erick, Daniela, Ana Paula, Montserrat, 2019.	163
Image 61. Look de la robe plissée. Illustration Edmundo Mata, 2025.	164

Image 62. Préparation des robes "Resplendor" Zubieta, Ximena et Fernanda, 2019.	166
Image 63. Préparation des robes "Resplendor" Zubieta, Ximena et Fernanda, 2019.	168
Image 64. Préparation des robes "Resplendor" Zubieta, Ximena et Fernanda, 2019.	169
Image 65. Look de la robe "Resplendor". Illustration Edmundo Mata, 2025.	170
Image 66. Préparation de robe et manteau "Papel picado", Brillith, Jennifer, Lorelei et Laura, 2019.....	175
Image 67. Look de la robe et manteau "Papel picado". Illustration Edmundo Mata, 2025.....	176
Image 68. Une collaboration spéciale avec un artiste de la rue, Carlos Piedras, 2019.....	181
Image 69. Illustration Edmundo Mata, 2025.	182
Image 70. Mujeres tzotziles de los altos de Chiapas, 2017.	186
Image 71. Juana López, mujer Tzotzil.....	186
Image 72. Huipiles en la exposición ‘Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano. Colección Fomento Cultural Banamex. 20 años’ en el Palacio de Cultura Citibanamex – Palacio de Iturbide, Ciudad de México.	186
Image 73. Coton Coyuchi. Archives Emmr, 2025.....	187
Image 74. Cuir de cactus (nopal). Archives Emmr, 2025.....	187
Image 75. Leonardo Guerra peignant avec le nénuphar une robe. Archives Emmr, 2024.....	188
Image 76. Tissu avec nénuphar de Xochimilco. Archives Emmr, 2025.....	188
Image 77. Tissu d'algues de María José Benítez. Archives Emmr, 2024.	189
Image 78. Alejandro avec le manteau d'algues. Archives Emmr, 2025.	189
Image 79. Culture de champignons par Uriel Montero. Archives Emmr, 2025.....	190
Image 80. Slave Labour, Bansky. Street art, 2012.....	191

Image 81. Les étudiants qui détachent un vêtement de "la paca" (marché aux puces) pour l'atelier d'up cycling de Patrick Stephan, archives Emmr, 2022.....	202
Image 82. "La paca" (marché aux puces) à Mexico. Montserrat à la recherche de trésors pour l'atelier d'up cycling de Patrick Stephan, 2022.....	202
Image 83. Coton d'Aldama Chihuahua, Mexique. Archives Emmr, 2024.....	207
Image 84. Alejandro teint les tissus pour la teinture. Archives Emmr, 2024.	207
Image 85. Maïs. Milpa sur la terrasse de l'IESModa. Archiives Emmr 2025.	207
Image 86. Essais d'Alejandro sur des tissus teints avec du "palo de campeche"(bois de campeche). Archives Emmr 2024.	207
Image 87. Femmes Chamulas transportant du matériel dans leurs "Rebozos". Blog "Regeneración", 2017.	209
Image 88. Jupe "enredo" San Juan Chamula, Chiapas. Blog México desconocido, 2022.	209
Image 89. Une Vénus devant un tas de vêtements usagés et d'autres déchets, une œuvre de Pistoletto exposée à « Arte Povera » à Paris (France), 2024.	213
Image 90. Développement du look tissé avec un arbre. Mariana Barbosa et Alejandro Hernández. Archives Emmr, 2024.	214
Image 91. Développement du look tissé avec un arbre, par Paulina Tejeda, Mariana Barbosa et Alejandro Hernández. Archives Emmr, 2024.....	214
Image 92. Développement du look tissé avec un arbre. Paulina Tejeda. Archives Emmr, 2024.	215
Image 93. Développement du look tissé avec un arbre, par Paulina Tejeda, Mariana Barbosa et Alejandro Hernández. Archives Emmr, 2024.....	215

Image 94. Development du look tissé avec un arbre. Mariana Barbosa et Alejandro Hernández.	
Archives Emmr, 2024.	215
Image 95. Développement du look tissé avec un arbre, par Paulina Tejeda, Mariana Barbosa et Alejandro Hernández. Archives Emmr, 2024.....	215
Image 96. Alejandro lave les tissus avant de les teindre. Archves Emmr, 2024.	218
Image 97. Alejandro lave les tissus avant de les teindre. Archves Emmr, 2024.	218
Image 98. Alejandro lave les tissus avant de les teindre. Archves Emmr, 2024.	218
Image 99. Paulina lave les tissus avant de les teindre. Archves Emmr, 2024.	218
Image 100. Fleur de magnolia s'épanouissant sur la terrasse de l'IESModa. Archives Emmr 2025.	232
Image 101. Fleur de magnolia s'épanouissant sur la terrasse de l'IESModa. Archives Emmr 2025.	232
Image 102. Expérimentation avec les scobys de kombucha. Archives Emmr, 2025.	233
Image 103. Expérimentation avec les scobys de kombucha. Archives Emmr, 2025.	233
Image 104. María José Benítez, est la créatrice de Muntanya Lab, où elle développe des matériaux à base d'algues et de matériaux biodégradables. Archives Emmr, 2025.	238
Image 105. Tamarindo (tamarin). Blog don zabor, 2021.	239
Image 106. La soie du maïs. Archives Emmr, 2025.....	240
Image 107. La soie du maïs. Archives Emmr, 2025.....	240
Image 108. Henequén: fibre sisal, ixtle. Blog hilos y jarcias, 2021.	241
Image 109. Fibre de coco. Archives Emmr, 2025	241
Image 110. Fibre ixtle. Archives Emmr 2025.....	241
Image 111. Fibre yute. Archives Emmr 2025.....	241

Image 112. Dessin de Karl Lagerfeld. Blog El País, 2013.	243
Image 113. Exemple de moodboard. Archives Emmr, 2025.	244
Image 114. Issey Miyake, printemps-été 1985. Art & Mode, 1998, Valérie de Givry, Regard.	244
Image 115. Josef Albers : To open eyes, Horowitz y Danilowitz. Phaidon, 2014.	246
Image 116. Look "árbol de la vida" (arbre de la vie). Illustration Edmundo Mata, 2021	248
Image 117. Ajolote, Ambystoma mexicanum, exposition Photo Ark, de Joel Sartore, el mayor catálogo fotográfico de especies en peligro de extinción. Photographie de Tim Flach, 2021....	250
Image 118. Joana Vasconcelos investit Versailles. Blog Sortir à Paris, 2012.	252
Image 119. Jeremy Scott spring 2022, ready to wear. Vogue runway.	256
Image 120. Déconstruction, Martin Margiela: The Women's Collections 1989-2009. 2018.	258
Image 121. Yohji Yamamoto. Mémoire de la mode 2005- François Baudot, Assouline.	259
Image 122. Yohji Yamamoto. Mémoire de la mode 2005- François Baudot, Assouline.	262
Image 123. George Braque, El parque de Carrières-Saint-Denis 1909, Museo Nacional Thyssen- Bornemisza, Madrid.	263
Image 124. Hussein Chalayan, After words, 2000. Colección Teresa Sapey.	264
Image 125. Rebecca Horn, Weisser Körperfächer, 1972. Photo Rebecca Horn Collection.	265
Image 126. Rick Owens, spring 2016, ready to wear.	266

LISTE DES ABREVIATIONS

B-Corp : Benefit Corporations

BMC : Black Mountain College

BSCI : Bussines Social Compliance Initiative

Co2 : Dioxyde de carbone

GOTS : Global Organic Textiles Standard

IA : Intelligence Artificielle

IESMODA : Instituto de Estudios Superiores de Moda

MET : The Metropolitan Museum of Art

MIT : Massachusetts Institute of Technology

OCS : Operation Clean Sweep

ONG : Organisation non gouvernementale

ONU : Organisation des Nations Unies

PETG : Polyéthylène téréphtalate modifié au glycol

WWF : World Wildlife Fund

TABLE DES MATIERES

Introduction.....	12
Les définitions des mots clés.....	13
Le contexte actuel de l'enseignement de la mode.....	16
La problématique et les limites de la recherche.....	19
Malgré l'intérêt d'une telle réflexion, cette recherche présente certaines limites.....	22
La méthodologie.....	23
L'évaluation des résultats obtenus.....	25
L'importance et objectifs de cette recherche.....	26
Les objectifs généraux et spécifiques de la thèse.....	28
Cette thèse se compose de trois chapitres.....	30
La question principale de la recherche.....	33
Chapitre I : Une approche artistique de la création de mode.....	34
1.1 Une symbiose d'apprentissage entre la mode et les arts.....	34
1.1.1 L'approche les processus artistiques.....	34
1.1.2 Les différences, les similitudes et les relations entre les processus artistiques dans les arts et la mode.....	42
1.1.3 La Haute Couture en tant qu'activité artistique.....	52
1.2 Les défis de la création de mode, avec approches et processus artistiques.....	57
1.2.1 Enrichir le processus créatif de la mode en le rapprochant des processus artistiques.....	57
1.2.2 Les défis émanant des arts pour la création dans la mode.....	61
Le défi de l'interprétation artistique : entre hommage et authenticité.....	61
Traduction technique en traduction artistique : comment transformer le sens de l'abstraction en un vêtement ?.....	66
Limites de fonctionnalité.....	66
Éthique de l'appropriation : entre respect et authenticité.....	68
L'élitisme et l'incompréhension.....	68
1.3 La pratique créative du détournement dans la mode et les arts.....	70
1.3.1 Les projets de détournement et de création de mode.....	81
1.3.2 Le détournement et le vêtement : utilisations du détournement dans la création de mode.....	85
Le vêtement comme mode d'expression : une source inépuisable de création et de questionnement critique.....	90
Dernières réflexions sur la mode et les arts.....	93
Chapitre II : Pédagogie de projet et l'expérimentation.....	95
2.1 La méthode de la pédagogie de projet (Partie 1).....	95
2.1.1 L'histoire du <i>Black Mountain College</i>	101
2.1.2 La pédagogie de projet et l'approche par projet.....	105
Découvrir de nouvelles compétences.....	109

Organiser l'apprentissage.....	109
Amener l'étudiant à pratiquer son pouvoir d'action	110
2.1.3 Les avantages de la pédagogie par projet.....	111
2.1.4 Enseigner dans le cadre d'une pédagogie de projet	116
2.1.5 La réussite éducative dans la pédagogie de projet	118
2.2 Expérimentation : mise en place du projet de création d'une collection de haute couture (Partie 2).....	124
2.2.1 Les enjeux de la pédagogie par projet et son application dans l'enseignement supérieur l'enseignement supérieur dans le domaine de la mode	126
2.2.2 Résultats d'apprentissages obtenus par les étudiants dans le cadre du projet.....	139
Premier cas : atteindre l'autonomie créative, le look du Jaguar.....	144
Deuxième cas : capacité d'observation avec les paniers de palmiers naturels.....	152
Réaliser le processus créatif dans une approche collaborative.....	159
2.2.3 Défis et critiques de la pédagogie de projet : les résultats de l'expérimentation	171
Critiques de la pédagogie de projet.....	172
Critiques et problèmes liés à la pédagogie de projet (styles et personnalités).....	177
Chapitre III : La créations d'une collection de mode responsable.....	182
3.1 Un Regard critique sur le système actuel de la mode – un système fatigué	184
3.1.1 Enseigner de la mode responsable : créer et consommer autrement.....	191
3.1.2 L'enseignement de la mode responsable comme catalyseur de créativité : l'éveil des talents	202
3.1.3 Mise en pratique de la mode responsable : <i>Moda Povera</i> avec mémoires mexicaines	212
3.2. Vers une éducation responsable : <i>Mode Compostable</i> et une "histoire de papier"	219
3.2.1 Une approche artistique pour une approche responsable.....	219
3.2.2 Trans-mission et apprentis-sages de la mode responsable.....	221
3.2.3 Culture de la singularité	225
3.2.4 Cultiver et découvrir les talents.....	228
3.2.5 <i>Mode compostable : bio textiles</i> à base d'algues.....	231
3.3 Biomimétisme et mode : vers l'enseignement du la mode régénérative.....	234
3.3.1 Le concept de mode régénérative et du biomimétisme	234
3.3.2 La mode régénératrice en tant qu'apprentissage créatif et responsable	237
3.3.3 Un défi pour le processus créatif : passer de la représentation du réel au conceptuel.....	242
3.3.4 Mise en œuvre de la mode régénérative avec nature mexicaine	247
3.4 La mode responsable et les expériences dans les processus créatif.....	251
3.4.1 Les outils pour le processus de création d'une collection : détourné, décalé <i>et Kitsch</i>	251

3.4.2 L'expression artistique comme outil de déconstruction pour une mode responsable.....	257
Conclusion.....	268
L'intégration des démarches artistiques.....	268
L'expérimentation pédagogique : le cas de la création de la collection de Haute Couture.....	271
Les limites et perspectives d'amélioration.....	274
Réinventer la transmission : vers une pédagogie plus ouverte et collaborative.....	277

ANNEXES

Annexe I

Entretiens avec 16 étudiants de 2o, 3o, 4o, 5o, 6o y 8o semestres et 2 enseignants.

https://drive.google.com/drive/folders/1BiO-Mh3y-UE84Ae0mjMpnxwY75z8zXTV?usp=drive_link

Annexe II

Vidéos de looks *Shammanes*.

https://drive.google.com/drive/folders/13uMOr34_6euO8Y4jgbwuMmHQqSbs1Fkj?usp=drive_link

Annexe III

Vidéo du défilé de Haute Couture de la collection *Resplendor* de Maurizio Galante en collaboration avec les étudiants de l'IESModa (30 Juin 2019).

https://drive.google.com/drive/folders/1u4dZWEXCZZDKTiufPDVRy7fqafvEB34r?usp=drive_link

Annexe IV

Vidéos des ateliers de Patrick Stephan (2019, 2021 y 2022)

https://drive.google.com/drive/folders/1qtg28iDQXYBAuD66sRgCibjR8Jfdi0fv?usp=drive_link

Annexe V

Liste des tableaux et images (couleurs)

<https://docs.google.com/document/d/16kcGq9XTRttz9m->

[aByshNrQZaNOkSwYO/edit?usp=drivesdk&ouid=113738141993879268502&rtpof=true&sd=true](https://docs.google.com/document/d/16kcGq9XTRttz9m-aByshNrQZaNOkSwYO/edit?usp=drivesdk&ouid=113738141993879268502&rtpof=true&sd=true)

Annexe VI

Photos du défilé et dessins de la collection (défilé) précédant à la soutenance et pendant la soutenance de thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris I, Panthéon - Sorbonne en Arts et Sciences de l'art, présentée le 11 juin 2025.

En cotutelle avec el Instituto de Estudios Superiores De Moda, Doctorado en Ciencias y Artes de la Moda, Mexico, et dans le cadre de la formation doctorale pluridisciplinaire « Théories et parcours de la Mode » commune à l'Institut Français de la Mode et à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.



Look 1 : Look IESModa intervenu par l'artiste Mexicain Anand Sagar.



Look 2 : Look IESModa intervenu par l'artiste mexicaine Lola Argemí. Modèle Martina Yitani.



Look 3 : Look IESModa réalisé avec la technique de Gustavo Lins (sellador). Modèle Martina Yitani.



Look 4 : Look IESModa réalisé par Irán Muñoz. Manteau crée avec la technique du « nuno felting ».



Look 5 : Look IESModa crée par Paloma Vargas, intervenu par l'artiste Mexicaine Carmen Mendoza.



Look 6 : Look IESModa intervenu par l'artiste Mexicain Anand Sagar. Modèle Arturo Jaramillo, ancien IESModa, jeune créateur qui lance sa marque à l'automne 2025.



Look 7 : Look IESModa réalisé par Ana María Antonio et Rosa María Quintino, intervenu par l'artiste Mexicaine Carmen Mendoza.



Look 8 : Look IESModa intervenu par l'artiste française Luci García, et le modèle Luci García.



Look 9 : Look IESModa crée par l'élève Georgina Fernández et habillé par Georgina Fernández.



Look 10 : Look IESModa réalisé Mariana Barbosa. Manteau crée avec la technique du « wet felting ». Collier en papier mâché, crée par l'artiste Mexicain Daniel Marcial.



Look 11 : Look IESModa réalisé par Ana María Antonio et Rosa María Quintino, intervenu par l'artiste Mexicaine Lola Argemí. Accessoire : chariot en fil de fer créé par le designer industriel Uriel Montero.



Look 12 : Look IESModa crée par Paloma Vargas, intervenu par l'artiste Mexicaine Carmen Mendoza.



Look 13 : Look IESModa crée par Alejandro Hernández. Manteau éfiloché et gilet long crée à partir du biotextile d'algues et de charbon actif, créé par María José Benítez. Accessoire de papier maché de l'artiste Mexicain Daniel Marcial. Modèle Edmundo Mata.



Look 14 : Look IESModa crée par Ana María Antonio avec la technique de Gustavo Lins le « sellador ».



Look 15 : Look IESModa, manteau et blouse courte type “huipil” avec imprimé numérique.
Collier d’obsidienne et chapeau de Gabriela Sánchez.



Look 16 : Look IESModa crée par Ana María Antonio et Rosa María Quintino, intervenu par l'artiste et professeur Mexicain Edmundo Mata. Illustration avec imprimé numérique.



Look 17 : Look IESModa réalisé par Edrei Alcaraz, Paloma Vargas, Ana María Antonio.
Illustration avec imprimé numérique de l'artiste et professeur Edmundo Mata.



Look 18 : Look IESModa réalisé par Mariana Barbosa, intervenu par l'artiste française Alessandra Sa et modèle Alessandra Sa.



Look 19 : Look IESModa réalisé par Ana María Antonio. Foulard de bandes de soie entrelacées sarouel et manteau Edrei. Valise accessoire de fil de cuivre de Uriel Montero.



Look 20 : Look IESModa réalisé par Valeria Guzmán (gilet asymétrique), Martina Yitani (foulard XXL tricoté) et Ana María Antonio (robe plissée). Le gilet asymétrique et le foulard XXL tricoté sont fabriqués à partir de d'algues, réalisés par María José Benítez.



Look 21 : Look IESModa réalisé par Valeria Guzmán. Plis sur plis.



Look 22 : Look IESModa réalisé par Mariana Barbosa, avec de teinture naturelle de « palo de Brasil » l'artiste textile Paulina Tejeda. Modèle Arturo Jaramillo.



Look 23 : Look IESModa, manteau de type huipil intervenu par l'artiste Edmundo Mata, avec imprimé numérique.



Look 24 : Look IESModa réalisé par Ana María Antonio avec la technique de Gustavo Lins « sellador ». Accessoire pour la tête crée par Linda Castro et Karla González, accessoire en papier mâché Axolotl créé par l'artiste Mexicain Daniel Marcial.



Look 25 : Look IESModa crée par Emiliano Reyes avec teinture naturelle « palo de Brasil et palo de Campeche » crée par Alejandro Hernández.



Look 26 : Look IESModa réalisé par Enrique León, avec la technique de teinture naturelle par Alejandro Hernández. Valise de fil de cuivre crée par Uriel Montero. Modèle Angie Roman.



Look 27 : Look IESModa crée par Valeria Guzman. Écharpe de laine développée avec la technique du « wet felting » et avec teinture naturelle créée par Alejandro Hernández et Paulina Tejeda de « Palo de Campeche ».



Look 28 : Look IESModa crée par l'élève Alejandro Hernández. Tissage de coton, teint de « Palo de Campeche et Cochinilla ». Modèle Edrei Alcaraz, ancien IESModa.



Look 29 : Look IESModa crée par Valeria Guzmán. Tissu plissé récupéré des draps de lit.



Look 30 : Look IESModa réalisé par Valeria Guzmán, Linda Castro et Karla González, avec la technique de plissage. Modèle Edmundo Mata.



Look 31 : Look IESModa crée par Perla Herrera, avec la technique de Gustavo Lins le « sellador » sur le vêtement de lin.



L'artiste textile Paulina Tejeda tricotant une grande écharpe avec la laine du Chiapas sur un métier à tisser rustique, créé à partir des branches d'un arbre tombé lors d'une journée de mauvais temps dans la rue, face à l'Institut.



Photo 1. Préparation du défile avant la soutenance. Valeria Guzmán, Paloma Vargas et Manolita Munoz R. Roman.



Photo 2. Préparation du défile avant la soutenance. Valeria Guzmán, Paloma Vargas et Manolita Munoz R. Roman.



Photo 3 : Look intervenu par l'artiste Mexicain Anand Sagar.
Dans le public : Véronique Schilling, Diane Pernet et Maurizio Galante



Photo 4 : Look crée par Iran Muñoz. Manteau fait avec la technique « nuno felting ». Dans le public : Maurizio Galante, Tal Lancman et Isabel Marant et Rodrigo Barros.



Photo 5 : Look composé d'un short type « enredo » crée par Rdrigo Delgado et d'une chemise XXL crée avec la technique « sellador » de Gustavo Lins.
Dans le public : Rodrigo Barros, Sylvie Ebel, Shahida Minot.



Photo 6 : Look crée par Ana María Antonio et Rosa María Quintino intervenu par l'artiste Mexicaine Carmen Mendoza. Dans le public : Une partie du jury de la soutenance : David Zajtmann, Marie Escorne, Francisco Márquez et María José Paez.



Photo 7 : Look crée par Georgina Fernández, habillée par Georgina Fernández. Dans le public :
Une partie du jury de la soutenance : David Zajtmann, Marie Escorne et María José Paez.



Photo 8 : Look crée par Ana María Antonio et Rosa María Quintino intervenu par l'artiste Mexicaine Lola Argemí. Accessoire chariot en fil de fer créé par le designer industriel Uriel Montero.



Photo 9 : Look crée par Ana María Antonio et Rosa María Quintino, intervenu par l'artiste et professeur Mexicain Edmundo Mata. Illustration avec imprimé numérique.



Photo 10 : Look crée par Ana María Antonio Edrei Rodríguez et Paloma Vargas, intervenu par l'artiste et professeur Mexicain Edmundo Mata. Illustration avec imprimé numérique.



Photo 11 : Look crée par Valeria Guzmán.
Dans le public : Une partie du jury de la soutenance : Marie Escorne, Sandrine Morsillo, Yann Toma et Francisco Márquez.



Photo 12 : Look crée par Valeria Guzmán, habillée par Martina Yitani. Dans le public : Une partie du jury de la soutenance : Francisco Márquez et María José Paez.

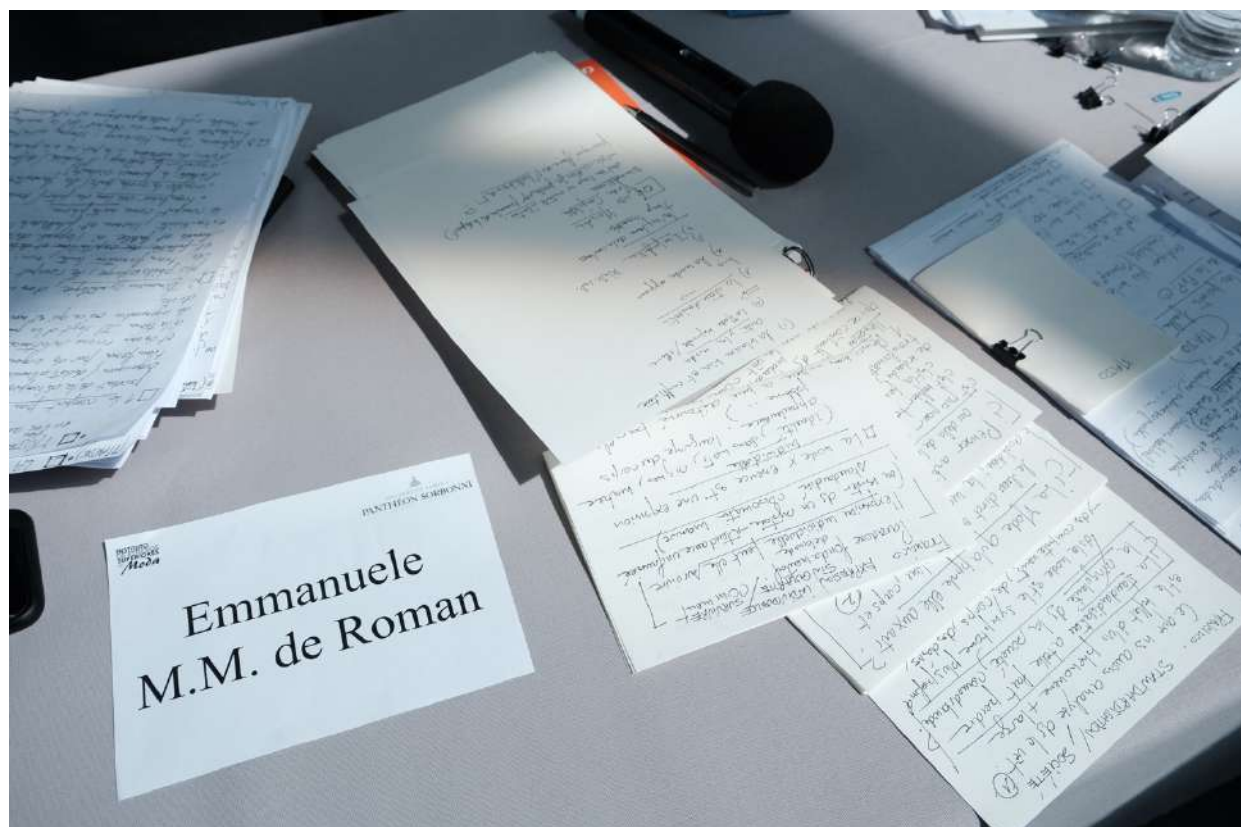


Photo 13 : Préparation des notes pour la soutenance.



Photo 14 : Manolita Munoz R. de Roman pendant la soutenance, 11 juin 2025.



Photo 15 : Pendant la soutenance, Véronique Schilling, Maurizio Galante, Tal Lancman, Patrick Stephan, Christine Gurtner



Photo 16 : Jury de la soutenance : David Zajtmann, Marie Escorne, Sandrine Morsillo, Yann Toma, Francisco Márquez, María José Paez, et la traductrice Angie Roman.



Photo 16 : Prêter serment.



Photo 17 : Prêter serment. Dans le public : Gauche : Hajar Saber, Philippe Castro, Maurizio Galante, Tal Lancman, Patrick Stephan. Droit : David Zajtmann, Marie Escorne, Sandrine Morsillo, Yan Toma, Francisco Márquez et María José Paez. Centre : Manolita Munoz R. de Roman.



Photo 18 : Finale de prêter serment. Les membres du jury : Yann Toma, Marie Escorne, Sandrine Morsillo, Francisco Márquez, David Zajtmann et María José Paez, et Manolita Munoz R. de Roman.



Photo 19 : Finale de prêter serment. Martha Lagunas, Paloma Vargas, Linda Castro, Alejandro Hernández, Georgina Fernández, Manolita Munoz R. de Roman, Isabel Marant, Martina Yitani, Enrique León, Mariana Barbosa, Zayne Galicia et Adriana Rodríguez.



Photo 20 : Finale de prêter serment. En haut : Hiro Iwata, Jeff Cohen, Shahida Minot, Hajar Saber, Sandrine Morsillo, Francisco Márquez, David Zajtmann, María José Paez, Martha Lagunas, Mélanie Roman, Georgina Ferández, Manolita Munoz R. de Roman, Martina Yitani, Philippe Castro, Maurizio Galante, Tal Lancman, Mariana Barbosa, Paloma Vargas, Patrick Stephan, Christine Gurtner, Beatriz Martin. En bas Clémentine Etton, Citlalli Giraudot, Linda Castro, Yann Toma, Marie Escorne, Enrique León, Valeria Guzmán, Zayne Galicia, Alessandra Sa et Adriana Rodríguez.

Profils d'artistes et collaborateurs



Anand Sagar: Su proceso creativo es un diálogo, con el presente, a través del dibujo es parte fundamental de su proceso creativo, otras técnicas como la pintura, la escultura y el tatuaje.

Anand Sagar ha presentado su trabajo en el Museo Franz Mayer, el Senado de la República y en París.

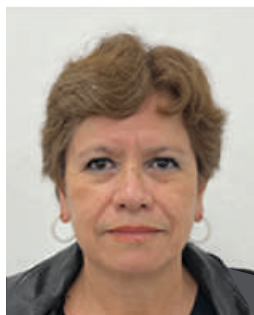
La artista **Lola Argemí** se mueve en los campos del diseño, la ilustración, la pintura y la docencia. Colabora con marcas como Google, Lacoste, Prada, Tiffany & Co., Montblanc, Longchamps, Levi's, Vans, Dolce & Gabbana, El Palacio de Hierro, Tequila Patrón, Grupo Modelo, etc... Es profesora del Instituto de Estudios Superiores de Moda (IESModa). Dirige un taller de pintura para niños desde hace más de 18 años y colabora con diversas fundaciones, desarrollando actividades artísticas para niñas, niños y adolescentes en situación de riesgo social.



Carmen Mendoza Chávez estudió la Licenciatura en Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado “La Esmeralda”, en la Ciudad de México. Es Maestra en Artes Visuales del posgrado de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Su obra ha sido presentada en exposiciones individuales y colectivas, en instituciones como el Centro Nacional de las Artes, el Centro de la Imagen y la UNAM, en la Ciudad de México y el Centro Cultural Latinoamericano en Breslen Bélgica.

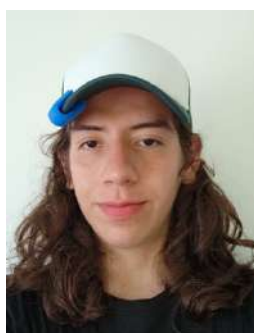
Ana María Antonio estudió diseño de moda egresada del CETIS 9 “La coregidora”. Trabaja desde hace 18 años en la industria del vestido para marcas como Liverpool, Palacio de Hierro, etc... y con más de 15 años, imparte clases en escuelas técnicas de la SEP y en el IESModa.





Rosy Quintino con más de 20 años de experiencia en el área de producción en la industria del vestido en México, lleva más de 15 años acompañando a los estudiantes del IESModa en la realización de sus colecciones, a la vez responsable de los talleres de confección del Instituto.

Daniel Marcial Camacho nació en la Ciudad de México. Enfocado en el arte popular mexicano, crea esculturas de pepl, desde hace más de 20 años. Con exposiciones individuales y colectivas, participa en numerosos concursos nacionales, dándole al arte tradicional de la cartonería otro enfoque, desde su taller “Cartoñero”, en busca de otra figura icónica para la Ciudad de México.



Uriel Montero es estudiante de diseño Industrial en la UAM con conciencia ambiental.

Incansable colaborador de proyectos multidisciplinarios con diseñadores, y artistas Mexicanos.

Expone en plataformas internacionales y ferias de diseño.

Mariajosé Gayou es diseñadora y fundadora de Muntanya Lab, un estudio de diseño circular que transforma residuos orgánicos en nuevos materiales. Su trabajo ha sido presentado en espacios como la Bienal de Madrid, el Museo de Artes de Berlín, Mexico Design Week y Soho House México. Para Mariajosé, el diseño es una herramienta para cuestionar lo establecido y construir un futuro más regenerativo.





Perla Herrera, supervisora en la industria del vestido. Con 20 años de experiencia profesional, colabora con diferentes marcas mexicanas en el desarrollo de colecciones, así como dirigió la marca Kris Goyri por 7 años. Lleva una década de docencia, en las materias de confección, patronaje y modelado en el IESModa.

Edmundo Mata con una formación en Artes Plásticas y Visuales y más de 15 años de experiencia en la moda, su trabajo integra arte y diseño, dentro de los procesos creativos, desde una perspectiva formativa. Colabora en proyectos en México, París y Tokio, y se especializó en la docencia desde hace más de una década.



Paulina Tejeda Rodríguez es Artesana en Textiles y tintes Naturales, egresada de la escuela de Artesanías del INBA en la Ciudad de México. Su proyecto de “Tejeda Textil” desde el 2017, está dedicado a la elaboración de textiles tejidos en telar de pedal con fibras y tintes naturales, venta de materiales y la impartición de clases/cursos con enfoque en el teñido natural.

Ha impartido clases en diferentes instituciones como la UNAM, la universidad Iberoamericana de Puebla y el IESModa.

LISTE D'IMAGES



Look 1 : Look IESModa intervenu par l'artiste Mexicain Anand Sagar.



Look 2 : Look IESModa intervenu par l'artiste mexicaine Lola Argemí.
Modèle Martina Yitani.



Look 3 : Look IESModa réalisé avec la technique de Gustavo Lins
(sellador).
Modèle Martina Yitani



Look 4 : Look IESModa réalisé par Irán Muñoz. Manteau crée avec la technique du « nuno felting ».



Look 5 : Look IESModa crée par Paloma Vargas, intervenu par l'artiste Mexicaine Carmen Mendoza.



Look 6 : Look IESModa intervenu par l'artiste Mexicain Anand Sagar. Modèle Arturo Jaramillo, ancien IESModa, jeune créateur qui lance sa marque à l'automne 2025.



Look 7 : Look IESModa réalisé par Ana María Antonio et Rosa María Quintino, intervenu par l'artiste Mexicaine Carmen Mendoza.



Look 8 : Look IESModa intervenu par l'artiste française Luci García, et le modèle Luci García.



Look 9 : Look IESModa crée par l'élève Georgina Fernández et habillé par Georgina Fernández.



Look 10 : Look IESModa réalisé Mariana Barbosa. Manteau crée avec la technique du « wet felting ». Collier en papier mâché, crée par l'artiste Mexicain Daniel Marcial.



Look 11 : Look IESModa réalisé par Ana María Antonio et Rosa María Quintino, intervenu par l'artiste Mexicaine Lola Argemí. Accessoire : chariot en fil de fer créé par le designer industriel Uriel Montero.



Look 12 : Look IESModa crée par Paloma Vargas, intervenu par l'artiste Mexicaine Carmen Mendoza.



Look 13 : Look IESModa crée par Alejandro Hernández. Manteau éfiloché et gilet long crée à partir du biotextile d'algues et de charbon actif, créé par María José Benítez. Accessoire de papier maché de l'artiste Mexicain Daniel Marcial. Modèle Edmundo Mata.



Look 14 : Look IESModa crée par Ana María Antonio avec la technique de Gustavo Lins le « sellador ».



Look 15 : Look IESModa, manteau et blouse courte type “huipil” avec imprimé numérique. Collier d’obsidienne et chapeau de Gabriela Sánchez.



Look 16 : Look IESModa crée par Ana María Antonio et Rosa María Quintino, intervenu par l'artiste et professeur Mexicain Edmundo Mata. Illustration avec imprimé numérique.



Look 17 : Look IESModa réalisé par Edrei Alcaraz, Paloma Vargas, Ana María Antonio. Illustration avec imprimé numérique de l'artiste et professeur Edmundo Mata.



Look 18 : Look IESModa réalisé par Mariana Barbosa, intervenu par l'artiste française Alessandra Sa et modèle Alessandra Sa.



Look 19 : Look IESModa réalisé par Ana María Antonio. Foulard de bandes de soie entrelacées sarouel et manteau Edrei. Valise accessoire de fil de cuivre de Uriel Montero.



Look 20 : Look IESModa réalisé par Valeria Guzmán (gilet asymétrique), Martina Yitani (foulard XXL tricoté) et Ana María Antonio (robe plissée). Le gilet asymétrique et le foulard XXL tricoté sont fabriqués à partir de d'algues, réalisés par María José Benítez.



Look 21 : Look IESModa réalisé par Valeria Guzmán. Plis sur plis.



Look 22 : Look IESModa réalisé par Mariana Barbosa, avec de teinture naturelle de « palo de Brasil » l'artiste textile Paulina Tejeda. Modèle Arturo Jaramillo.



Look 23 : Look IESModa, manteau de type huipil intervenu par l'artiste Edmundo Mata, avec imprimé numérique.



Look 24 : Look IESModa réalisé par Ana María Antonio avec la technique de Gustavo Lins « sellador ». Accessoire pour la tête crée par Linda Castro et Karla González, accessoire en papier mâché Axolotl créé par l'artiste Mexicain Daniel Marcial.



Look 25 : Look IESModa crée par Emiliano Reyes avec teinture naturelle
« palo de Brasil et palo de Campeche » crée par Alejandro Hernández.



Look 26 : Look IESModa réalisé par Enrique León, avec la technique de teinture naturelle par Alejandro Hernández. Valise de fil de cuivre crée par Uriel Montero. Modèle Angie Roman.



Look 27 : Look IESModa crée par Valeria Guzman. Écharpe de laine développée avec la technique du « wet felting » et avec teinture naturelle créée par Alejandro Hernández et Paulina Tejeda de « Palo de Campeche ».



Look 28 : Look IESModa crée par l'élève Alejandro Hernández.
Tissage de coton, teint de « Palo de Campeche et Cochinilla ». Modèle Edrei Alcaraz, ancien IESModa.



Look 29 : Look IESModa crée par Valeria Guzmán. Tissu plissé récupéré des draps de lit.



Look 30 : Look IESModa réalisé par Valeria Guzmán, Linda Castro et Karla González, avec la technique de plissage. Modèle Edmundo Mata.



Look 31 : Look IESModa crée par Perla Herrera, avec la technique de Gustavo Lins le « sellador » sur le vêtement de lin.



32 : L'artiste textile Paulina Tejeda tricotant une grande écharpe avec la laine du Chiapas sur un métier à tisser rustique, créé à partir des branches d'un arbre tombé lors d'une journée de mauvais temps dans la rue, face à l'Institut.

“Thèse corrigée et mise à jour, août 2025”