

* in *L'entre-deux de la mode* (sous la direction de Franca Franchi et Frédéric Monneyron), L'Harmattan, Paris – Bergamo University Press, 2004

Giovanni Bottiroli

Les séductions du rien

1. Le « double » n'est pas le « divisé ». Les deux notions renvoient à des ordres conceptuels différents et divergents. Cette clarification est essentielle et ne peut être négligée à partir du moment où l'on prend en considération les phénomènes de duplicité, depuis le concept prestigieux d'« apparence » jusqu'à toutes les manifestations répliquantes (supplémentaires ou de substitution).

Le vêtement appartient au domaine du *double*. Mais par ce terme on peut désigner des phénomènes à caractère ontique ou bien sémantique: autre distinction essentielle. Quand Artaud, auquel on peut faire remonter l'inflation inépuisée de ce terme, parlait des « doubles du théâtre » qu'il « croyait avoir trouvés au cours des années : la métaphysique, la peste, la cruauté », il indiquait certaines métaphores- non pas des figures de substitution (un mot à la place d'un autre) mais des *actions modélisantes* (une métaphore, c'est aussi cela) par rapport au non-représentable. Le théâtre est métaphysique, peste, cruauté : son être trouve un sens dans cette chaîne de transformations. Le théâtre est métamorphose et les vêtements que les acteurs portent sur scène appartiennent à son identité instable. Mais, dans les contextes plus habituels, un vêtement n'est pas en mesure de remplir une telle fonction : il appartient, avant tout et dans la plupart des cas, à la dimension non métaphorique du « double ».

L'ambiguïté et les équivoques liées à l'usage de ce terme remontent aussi à la figure du *Doppelgänger*, dans laquelle confluent les significations de « redoublement », de « duplication parfaite » et de « scission ». Cependant la constellation du sosie naît du « divisé », de scissions de l'identité qui dérivent à leur tour de transformations manquées et impossibles. Même si nous ne pouvons approfondir ici ce point, la distinction entre scission et duplication (ou redoublement, réplique, etc) reste fondamentale : et c'est à partir de cette dernière que la dimension du paraître pourra être interrogée.

Revenons au vêtement comme *double* du corps : cela émerge de façon plus manifeste dans la seconde des deux grandes périodes dans lesquelles on peut diviser l'histoire de l'habillement, lorsque le vêtement n'est plus un rouleau d'étoffe qui enveloppe le corps,

comme dans les sociétés primitives et dans l'antiquité, mais qu'il revêt l'aspect d'une statue creuse qui, si on le voulait, pourrait bien même se passer de contenu (M. Louys). Il en est ainsi à l'époque moderne : eh bien, l'image d'une statue creuse correspond parfaitement à la notion d'un *double sans division*, d'un double qui duplique ou qui reproduit, sans entamer l'identité. Ce n'est qu'improprement - ou bien dans des contextes bien particuliers - qu'un vêtement est à même d'opérer une véritable métamorphose. Au niveau conceptuel, le vêtement présente des affinités avec le monde des *masques*, des objets qui ne provoquent un processus de transformation que dans des cas déterminés : l'éventualité d'un effet confusif, provoqué par un vêtement ou par un masque, n'annule pas leur caractère essentiellement séparatif, à savoir l'intervalle non-supprimable entre eux et le corps. A quelles conditions le « non- supprimable » peut être supprimé, nous le verrons par la suite.

Les transformations provoquées par les vêtements touchent à l'image d'un individu, à son apparence. Le terme *apparence* s'est désormais libéré depuis longtemps de toute connotation péjorative et de la part de nombreux auteurs, il reçoit les mêmes tributs honorifiques que ceux qui étaient autrefois adressés à son opposé, à l'essence ou à l'être. Néanmoins la différence entre le paraître et quelque chose de plus vrai et de plus authentique (sinon de plus solide) que le paraître garde sa validité ; elle la garde ou elle la propose à nouveau sous des perspectives qui ne visent pas à la dévaluer et qui sont au contraire attirées par sa polysémie : peut-être en changeant de forme ou en déplaçant la ligne frontière, comme il arrive souvent dans l'histoire des couples oppositifs.

Chez Baudrillard, par exemple, prédomine le lexique de la non-réalité ou de l'anti-réalité : apparence, pure apparence, simulacre, simulation, illusion. L'erreur la plus grande serait de croire en la réalité effective : « L'existence est ce à quoi il ne faut pas consentir. Elle nous est donnée comme prix de consolation et il ne faut pas y croire...(Le réel est) une illusion secondaire. La foi en la réalité est, parmi toutes les formes imaginaires, la plus basse, la plus triviale ». Et si la seule signification acceptable d'*existence* est « être séduit » (nous-mêmes nous n'existons que dans le court instant où nous sommes séduits- par tout ce qui peut compter pour nous : un objet, un visage, une idée, un mot, une passion »), si l'existence traverse les zones du vide, du vertige et du rien et seulement en apparence celles du plein, de la production, de la réalité, alors, nous devons conférer de nouvelles significations à des termes qui convergeaient auparavant et qui se pressaient dans un réseau infini d'affinités et de synonymies. Si tout est séduction- tout, sauf ce qui ne l'est pas et qui résiste, alors, il nous faut apprendre à faire des distinctions dans le domaine des apparences.

Nous pourrions découvrir que ce ne sont pas les apparences qui séduisent, mais seulement les *apparences pures*- « seulement de rares choses et à de rares moments, accèdent à l'apparence pure et il n'y a qu'elles qui soient séduisantes ». Dans leur issue normale, statistiquement prévaricatrice, les choses accèdent à la réalité. Elles rentrent donc dans l'histoire de l'être, dirait Heidegger. Que l'être ait une histoire, à savoir des transformations et des manifestations destinales signifie que le rapport entre réalité et apparence est un rapport historique. Nous n'expérimentons pas la réalité et l'apparence, et leur rapport, de la façon dont d'autres époques le perçurent et l'expérimentèrent. L'époque plus récente- il importe peu, maintenant, de présenter une datation précise- est celle où la réalité est devenue transparence, en d'autres termes *hyperréalité*. Par ce terme, par lequel Baudrillard désigne l'époque des médias, il nous faut entendre ce qui est plus réel que le réel, une réalité à laquelle il ne manque rien- et à laquelle il ne peut certainement pas manquer l'apparence : mais la *façon de paraître* est désormais devenue la transparence, à savoir la réalité elle-même, dans son obscénité. Perte de distance et de regard, haute définition, pornographie : ce sont des notions équivalentes et elles indiquent toutes l'engloutissement du paraître dans son contraire, la réalité qui a capturé l'apparence et qui l'inclut, les choses qui ont engouffré leur miroir.

2. Ce n'est pas l'apparence qui séduit, mais l'apparence pure : par conséquent, le *style* de l'apparence. Nous venons d'éviter une erreur, essayons de ne pas en commettre une autre en croyant savoir ce qu'est le style. Pour la conception courante, celui-ci se compose de traits qui le caractérisent et qui rendent donc facilement ou immédiatement reconnaissable un individu ou une époque : mais cette notion pré-théorique de « style » a irrémédiablement vieilli, dans la mesure où elle se réfère à une idée de sujet et de langage, étrangers à la division. Néanmoins la quotidienneté repousse la théorie, de la même manière que les exigences de la vie quotidienne- de la réalité ou de l'hyperréalité, de la simulation et de la transparence- impliquent la suspension et de toute façon la réduction de ce qu'est la vérité de notre structure. Il ne faut donc pas s'étonner si la conception traditionnelle et stéréotypée du style continue de recevoir l'approbation la plus large, quitte à être contestée au nom de nouveaux stéréotypes.

A la rareté du style, dans son acception authentique, correspond la prolifération des *stylèmes*, à savoir de ces traits dans lesquels on croit reconnaître le style individuel ou de masse. Quand on décrit l'habillement, la mode d'une époque, on a inévitablement recours

aux stylèmes, qui représentent ou mettent en évidence les significations liées aux choix morphologiques. Par exemple, le développement de la *tournure* vers la fin du XIX^{ème} siècle est normalement interprété comme l'affirmation de fantaisies animales relativement au corps féminin (qui évoquerait, dans son allure majestueuse un peu ondoyante, retenue par les jupes et les talons hauts, le passage du cygne sur l'eau). Ou bien que l'on pense à la fourrure en tant qu'attribut de la séductrice. Dans ce cas l'effet rhétorique devrait être moins trompeur : ici il est évident que les stylèmes véhiculent des traits sémantiques ou des connotations comme /douceur/, /luxé/, /cruauté/, etc. Procédure synecdotique dont l'effet est une métaphorisation. Mais puisque la métaphore est un type de métamorphose, les équivoques reviennent. On oublie que le vêtement est un masque, une enveloppe, une statue vide- un double et on surestime la possibilité de *faire-un*.

Une possibilité qui ne doit pas être niée, mais qui est rare. Nous examinerons plus loin quelques exemples confusifs et nous verrons alors que leur fascination est liée à la dissolution de la sémantique véhiculaire. Le style ne véhicule pas le sens, les stylèmes si. Quand le signifiant « fourrure » transmet les connotations /sensualité/, /cruauté/, etc., la métaphore perd en complexité et recule dans le champ de la synecdoque. L'individu qui ne porte que des stylèmes est incapable d'une véritable métamorphose. Il peut jouer avec son habillement comme avec un masque- cela oui, parce que l'habillement est masque (et quand il veut séduire, il est *masquerade* ou *parade*, comme l'a dit Lacan).

Le masque ne supprime pas l'intervalle entre le corps et ce double, à travers lequel celui-ci se protège ou se cache. Le masque appartient en effet à l'ordre du rigide ou du flexible « mineur ». Certaines formes d'habillement, comme l'uniforme militaire ou bien les toilettes féminines qui font allusion à la cuirasse plaisent justement à cause de leur rigidité partielle : elles accentuent un trait qui ne reçoit pas d'approbation quand il est observé dans un corps ; un vêtement qui affiche et véhicule le *rigide* joue donc sur la différence entre l'enveloppe et celui (ou celle) qui l'habite. L'effet-armure correspond à une dilatation du Soi, dont la fonction défensive et d'affirmation vis-à-vis de l'Autre résulte évidente dans la capsule du cosmonaute. Reprenant une affirmation de Lacan, Lemoine-Luccioni observe qu'« un vêtement sert au sujet pour occuper un peu plus de place que n'en occupe son corps ». Un peu plus de place, un intervalle.

Il ne semble donc pas possible de nier au masque sa fonction séparative. Par définition, *derrière* un masque il y a quelque chose ou quelqu'un : et que son identité soit camouflée peut susciter inquiétude et peur. Mais quand c'est le corps qui est camouflé, et non pas le

visage, c'est la sensation de familiarité qui prédomine. Et quand le vêtement-masque n'est pas maîtrisé par la personne qui le porte, inévitablement le ridicule survient, dans une mesure plus ou moins accentuée. Le Narrateur de la *Recherche* observe, à propos des goûts d'Albertine, « pour les toilettes, ce qui lui plaisait surtout en ce moment, c'était tout ce que faisait Fortuny » et il ajoute : « Or ces robes, si elles n'étaient pas de ces véritables anciennes dans lesquelles les femmes aujourd'hui ont peu l'air costumées et qu'il est plus joli de garder comme une pièce de collection (...), n'avaient pas non plus la froideur du pastiche du faux ancien ». Ici avoir l'air en costume ou être déguisé signifie « l'être sans le vouloir », c'est-à-dire être joué par une extranéité que l'on croyait pouvoir dominer.

Désormais, la raison pour laquelle nous n'estimons ni correct ni utile de parler de « métamorphose » devrait être plus claire. Changer d'identité n'est pas du tout facile- bien que l'idéologie postmoderne ait affirmé le contraire ; et jouer avec son identité ne signifie absolument pas la changer, même si l'exigence de non-identité, le désir de ne pas coïncider de façon rigide avec soi-même sont si forts qu'ils suscitent des illusions. *Métamorphose* signifie donc une négation (une transformation) de ce que l'on est, tandis que porter un masque signifie nier ce que l'on n'est pas. Un peu banalement : derrière un look guerrier, une femme veut séduire ; une femme languide, derrière son air évanescent, veut conquérir. Ces jeux d'inversion sont des occasions de repos pour la fantaisie, bien loin d'être illimitée, des êtres humains.

3. On peut porter un vêtement, un masque ; on peut emprunter des traits. Mais peut-on porter un style ? Et avec quels effets ?

On a parlé du style en tant que langage divisé, c'est-à-dire conjonctivement divisé (les scissions ne sont pas des séparations). Ce qui séduit vraiment, dans le style, c'est la logique conjonctive. Nous entrons dans un espace de paradoxes, de négations non linéaires et non hégéliennes. Je voudrais essayer maintenant de rendre accessibles ces affirmations, si abstraites et que je n'ai pas la possibilité d'expliquer et de commenter, à travers quelques exemples. Mais avant tout, et encore une fois : que l'on ne réduise pas le style aux stylèmes, qui sont le raidissement du style, son unité malheureusement retrouvée. Et que l'on ne s'incline pas devant la conception la plus évidente du signifié, comme quelque chose qui est transmis et véhiculé : que l'on renonce à la sémantique véhiculaire. Enfin : il vaudrait mieux ne pas accepter hâtivement la thèse de Barthes selon laquelle la Mode est « la duperie du sens », un langage entièrement tautologique. Non pas parce que la thèse de Barthes est

fausse, mais parce que- et c'est ça qui compte- un système fondé sur la duperie du sens, luxueusement élaboré, est parfaitement compatible avec le circuit synecdotique qui a été décrit dans les pages précédentes, avec l'ostentation des connotations.

La sémantique de l'habillement est-elle une morphosémantique qui n'admet que deux types de description, la description tautologique-c'est-à-dire purement morphologique- et la description des traits sémantiques élémentaires ? Et l'unique voie pour échapper à la rigidité des connotations, socialement prévues et véhiculées, est-ce l'exhibition d'une sémantique privée ? Il semblerait qu'il en est ainsi, avec les vêtements de Madame Swann :

« Et sans doute la simplicité hardie de leur coupe était bien appropriée à sa taille et à ses mouvements dont les manches avaient l'air d'être la couleur, changeante selon les jours ; on aurait dit qu'il y avait soudain de la décision dans le velours bleu, une humeur facile dans le taffetas blanc, et qu'une sorte de réserve suprême et pleine de distinction dans la façon d'avancer le bras avait, pour devenir visible, revêtu l'apparence brillante du sourire des grands sacrifices, du crêpe de Chine noir ».

Il faut relever ici non seulement la variabilité, mais l'association entre étoffes et significations. Bien qu'ils soient parfaitement taillés, les habits se dissolvent dans la matière, antérieure à la *coupure* et à la *coupe*. Cela semble être là la raison qui lie les effets confusifs, leur condition de possibilité : l'habit tend à se dissoudre (même quand l'apparence suggère le contraire).

Lisons à présent une description qui se rapporte à la duchesse de Guermantes :

« Si, descendant un moment chez elle, (...) je trouvais la duchesse ennuyée, dans la brume d'une robe en crêpe de Chine gris, j'acceptais cet aspect que je sentais dû à des causes complexes et qui n'eût pu être changé, je me laissais envahir par l'atmosphère qu'il dégageait, comme la fin de certaines après-midi ouatées en gris perle par un brouillard vapoureux ; si, au contraire, cette robe de chambre était chinoise avec des flammes jaunes et rouges, je la regardais comme un couchant qui s'allume ; ces toilettes n'étaient pas un décor quelconque, remplaçable à volonté, mais une réalité donnée et poétique comme est celle du temps qu'il fait, comme est la lumière spéciale à une certaine heure » :

Nous avons là de vraies métaphores et non pas des synecdoques déguisées en métaphores. Il y a dans la métaphore une composante perspective- *voir comment* -, qui échappe à une analyse purement componentielle. On peut additionner tant qu'on veut les traits /rouge, /chaleur/, /dégagement/, etc, on n'aura de toute façon pas l'effet métaphorique (pour cette raison, selon Max Black, on ne peut jamais paraphraser entièrement une bonne

métaphore).

Mais cela ne suffit pas. L'aspect confusif de cette description, la confusivité qui émane de la duchesse, ne peuvent être pleinement saisis que si l'on ne néglige pas le commentaire du Narrateur- « cet aspect qui n'eût pu être changé ». « ces toilettes n'étaient pas un décor quelconque, remplaçable à volonté », une insistance qui fait allusion à la dimension de la nécessité, par conséquent de la beauté et du style. Il ne faut pas non plus négliger la serialité métaphorique qui constitue l'identité des personnages proustiens ; en ce qui concerne Oriane, il suffit de rappeler le feu roulant de ses apparitions, comme divinité égyptienne, comme oiseau etc, au début des *Guermantés*.

La possibilité, pour un vêtement, de susciter l'apparence d'une métamorphose est donc liée à l'instabilité, à la volubilité ontologique de la personne ou du personnage ; et elle est proportionnelle à cette instabilité. Une identité rigide ne peut être niée ou renversée ou modifiée que par une rhétorique stéréotypée, et ce seulement partiellement ou brièvement. Seul un être fuyant peut abolir l'intervalle, s'évanouir dans son habillement, se plonger dans ses habits, en en récupérant la matérialité et le bien-être au-delà de la coupe :

« Maintenant c'était plus rarement dans des robes de chambres japonaises qu'Odette recevait ses intimes, mais plutôt dans les soies claires et mousseuses de peignoirs Watteau desquelles elle faisait le geste de caresser sur ses seins l'écume fleurie et dans lesquelles elle se baignait, se prélassait, s'ébattait, avec un tel air de bien-être, de rafraîchissement de la peau et des respirations si profondes, qu'elle semblait les considérer non pas comme décoratives à la façon d'un cadre, mais comme nécessaires de la même manière que le « tub » et le « footing », pour contenter les exigences de sa physionomie et les raffinements de son hygiène».

4. L'écran le plus fragile, c'est le voile. Mais seulement le voile transparent, pénétrable, parce qu'un voile peut être opaque, plus que n'importe quel tissu, inquiétant, plus que n'importe quel masque. Comme c'est le cas dans une nouvelle de Hawthorne, où le voile noir au moyen duquel, pour des raisons mystérieuses, le révérend Hooper cache son visage, provoque angoisse et terreur parmi les fidèles. Et pourtant, aux yeux de sa fiancée, il ne s'agit que d' « une double bande de crêpe, qui pendait de son front jusqu'à sa bouche et qui s'agitait quand il respirait ». Si l'objet-voile est allégorisé avec des effets aussi persuasifs, c'est parce qu'il est inséré dans un processus dynamique, grâce à ses propriétés. Avant tout la *légèreté*- le voile oscille et à cause de ses mouvements, il donne l'impression de pouvoir se soulever, de pouvoir être relevé involontairement (peut-être par un coup de vent : la

possibilité est si concrète qu'à un moment donné le narrateur sent qu'il doit préciser qu'elle ne s'est jamais vérifiée ; cette possibilité est constamment épiée et, à certains moments, spasmodiquement désirée).

Et puis son caractère d'objet-frontière : il interpose un obstacle là où il ne devrait pas (et de toute façon il pourrait ne pas) y en avoir.

Mais ce « *mysterious emblem* » inquiète essentiellement à cause de son ambiguïté, puisqu'il semble appartenir davantage à la logique conjonctive (ou du paradoxe divisé) qu'à la logique séparative (ou du double). C'est un objet qui cache quelque chose (un visage, mais aussi un événement, une cause mystérieuse) et en même temps c'est un objet qui ne cache rien-qui est uni au rien. Son identité continue ainsi d'osciller.

Il pourrait s'avérer utile d'interroger l'érotisme du voile, ses effets de séduction bien connus, à partir de cette nouvelle, où est thématiqué le lien avec la mort. Dans tous les cas la véritable oscillation n'est pas entre Eros et Thanatos, mais entre deux notions d'« écran » - quelque chose *derrière lequel* l'oeil demande de voir. Mais ce désir est-il légitime ? Et la définition est-elle correcte ? Il y a des voiles qui ne peuvent être soulevés, comme dans l'apologue de Zeuxis et Parrhasios, commenté par Lacan. La beauté est un voile qui ne peut être soulevé ; ni ne peut être soulevé ce qui y contribue de façon déterminante, quoiqu'il puisse se présenter comme léger, inconsistant, facile à enlever. La séduction s'évanouit ou s'interrompt, si le procédé de soustraction est effectué d'une manière unilatérale.

Baudrillard a raison de dire qu'il n'y a pas de séduction dans la transparence. L'obscénité peut exciter, pas séduire. L'hyperréalité, dans laquelle a été aboli l'intervalle entre être et paraître, est obscène. Et le destin du voile est différent, selon qu'il est réellement enlevé ou que l'on fait semblant de l'enlever. Dans ce deuxième cas on rend hommage au rien, qui n'est pas « quelque chose qui est derrière », qui n'est pas une chose qui n'existe pas et qui n'est pas une chose (avec la minuscule : parce qu'en termes lacaniens le voile peut indiquer la Chose).

Les pulsions pourraient nous faire faire fausse route. Aveugles, constantes- celles-ci ne connaissent ni jour ni nuit, ni printemps ni automne : il y a dans la pulsion une dissension entre énergie et voilement. Mais il y a aussi la nécessité du voile, la gravitation autour de l'objet inatteignable, le renvoi. Ce qui rend irrésistible le dévoilement, ce n'est pas tant la tombée de tous les voiles, mais plutôt son impossibilité. C'est là ce qui peut rendre le désir paroxystique. Salomé qui danse peut exciter : les spectateurs dilatent leurs narines, palpitant de désir ; mais pour Hérode, ainsi que pour les lecteurs de Flaubert, Salomé est encore

dissimulée derrière l'ombrelle, accompagnée de l'ombre, comme lorsqu'elle est observée pour la première fois sur une terrasse. C'est un cou délicat, le pli d'un oeil, la courbe d'une petite bouche. Et un mouvement élastique qui alourdit la respiration.