**De la nuditÉ au dÉnuement**

Nathalie Roelens

Et quels vêtements d’indulgence  
À la croire toute nue.

(Paul Éluard, « La Terre est bleue », *L’amour la poésie*, 1929)

1. Introduction

S’il est vrai qu’en art il n’y pas de différence ontologique entre le nu et le vêtu, l’ouvrage posthume du théologien canadien André Guindon, *L’habillé et le nu. Pour une éthique du vêtir et du dénuder*, de 1997, nous aide à transposer ce postulat au domaine de la mode : « Ce qui est obscénité intolérable à une époque ou dans une culture peut être pudeur en d’autres temps ou milieux[[1]](#footnote-1). » Son concept de « gestuelle vestimentaire » – « les gestuelles ‘gestuantes’ (la gestuelle en acte, l’énonciation, la communication) plutôt que les gestuelles ‘gestuées’ (le résultat constatable de la gestuelle, l’énoncé, le communiqué)[[2]](#footnote-2) » – servira en outre de phare à notre réflexion dans la mesure où elle nous permettra de réactiver le lien entre *dénuder* et *dénuement* et, partant, de contribuer à réinitialiser, à reformatter les corps asservis aux prescriptions de la mode, contraints par des diktats religieux ou commerciaux. Le dépouillement ne sera pas envisagé comme frugalité ou sobriété punitive mais comme épochè incontournable pour repenser la mode et ses abus, le corps et ses entraves, une façon de rendre le sujet à nouveau disponible. Ce n’est qu’à cette condition que l’on pourra se *revêtir de modestie*, geste responsable, imputable à l’usager dans sa pratique singulière et non confisquée par une industrie qui n’a de « vertueuse » que le nom.

1. Performances du (dé)vêtir

Que cette gestuelle suppose une syntaxe, un *modus operandi*, Anthony Mathé le montre à son tour en insistant sur la garde-robe comme paradigme. Mathé distingue trois niveaux de pertinence : le vêtement (un habit), en tant que signe ; le look (une silhouette), en tant que performance sémiotique ; la garde-robe (un vestiaire), en tant que paradigme personnel lié à une compétence. Dans le sillage de la sémiotique du corps développée par Jacques Fontanille dans *Soma et séma* (2004) à son tour inspirée par Didier Anzieu, et remontant à la typologie de « prothèses » déclinées par Umberto Eco, Mathé avance que « le vêtement en soi est un objet corporel, une ‘prothèse’ extensive, qui va s’articuler au corps-enveloppe qu’il étend […]. Cet objet de tissus va être incarné par le sujet d’énonciation afin d’être mis en chair[[3]](#footnote-3). » L’altérité fondamentale du vêtement serait un écran au statut intermédiaire, à la fois protection (paravent) et révélation d’un sujet (inscription). À suivre ce raisonnement, l’on pourrait interpréter le dévêtir comme un geste quotidien parmi d’autres, à moins d’y voir une prise de conscience face à l’empilement de vêtements inutiles dans un monde où l’entropie guette.

Que la garde-robe joue un rôle crucial dans la gestuelle vestimentaire, la performance au Palais de Tokyo en 2012 de l’actrice britannique Tilda Swinton, *The Impossible Wardrobe* (en collaboration avec Olivier Saillard, directeur du Palais Galliera), nous en fait la démonstration avec délicatesse et éclat tout en rendant hommage au patrimoine de la haute couture. L’épithète « impossible » renvoie à la fragilité des étoffes échouées dans les réserves des musées et délaissées par ses leurs nobles usagères : le corsage de Cléo de Mérode, le chapeau d’Arletty, le manteau de la comtesse Greffulhe : « Pour manipuler le vêtement endormi, le conservateur et le restaurateur font œuvre de préciosité. Leurs mains, gainées de gants de coton blanc, effleurent le tissu. […] Tilda Swinton a appris ces gestes qui font d’un vêtement ordinaire une relique[[4]](#footnote-4) ». Au bout de ses longs bras diaphanes, l’officiante impassible, en blouse blanche de clinicienne, sobre et aseptisée, entame un défilé troublant, cérémonie éthérée, corps à corps chaste et gracieux avec les toilettes devenues enveloppes molles qu’elle exhume de leur léthargie. Une première condition d’une mode modeste semble remplie : conférer à chaque pièce de vêtement son poids unique. Olivier Saillard, le maître d’œuvre, en suggère une autre : « les vêtements étendards qu’elle brandit sont un défi aux modes qui se succèdent avec inconstance[[5]](#footnote-5). » L’Inconstance (*inconstantia*), ce vice que Giotto (figure 1) oppose à la vertu de la Tempérance (*temperantia*) dans ses fresques qui ornent l’Église de l’Arena de Padoue, renvoie à la course effrénée de la mode comme marchandise à consommer, jetable, impermanente, sœur de la caducité, en perpétuel « déphasage » à en croire Giorgio Agamben, « déphasage du temps de la mode, toujours en avance sur lui-même, et pour cette raison même toujours en retard[[6]](#footnote-6) », ou, dans les termes de Walter Benjamin, la mode comme « l’infatigable pourvoyeuse[[7]](#footnote-7) » de l’illusion du nouveau.

L’unicité et le ralentissement – slow fashion – qui émanent de cette performance retentissent également dans la pièce *Giotto Solo – des vices et des vertus*, créée en 2002 par la chorégraphe Carolyn Carlson et présentée au Panthéon en 2016 à l’occasion du festival « Monuments en mouvement[[8]](#footnote-8) ». Carlson tente précisément d’animer les quatorze allégories du trecento. Entièrement vêtue de blanc, elle exploite la plasticité de sa traîne qui devient parchemin dans la Foiou corbeille de fruits dans la Charité, de même que sa ceinture se mue en corde au cou de l’Infidélité tentée par l’idolâtrie. Giotto avait déjà exploité le vêtir et le dévêtir en particulier dans les trois vices que nous voudrions opposer à la Tempérance : outre l’Inconstance déjà citée, figurée par une jeune femme en équilibre précaire entraînée par un mouvement giratoire qui soulève sa tunique (le tourbillon des mauvais penchants), la Colère (*ira*), une femme grimaçante qui déchire sa robe, et la Sottise (*stultitia*), une figure masculine accoutrée comme un fat. Ces trois gestuelles vestimentaires incarnent à notre sens l’excès, la démesure toujours en vigueur de nos jours dans l’addiction à la mode (tentation, furie, cécité). Il n’est pas étonnant dès lors qu’elles se prêtent à être dansées.

La « gestuelle jamais silencieuse de nos vêtirs et de nos dénuders successifs[[9]](#footnote-9) » infuse à son tour le travail photographique de Cécile Plaisance. S’inspirant des grands maîtres de la photographie – Richard Avedon, Helmut Newton ou Oliviero Toscani –, l’artiste annule le clivage entre le nu et l’habillé (burqa ou mantille de nonne) moyennant la photo lenticulaire, procédé qui permet de produire un effet de parallaxe, à savoir des images qui changent en fonction de l’incidence d’observation (figure 2). De sorte que la responsabilité du déshabillage échoit au seul spectateur. En mettant en image ce battement entre le nu et l’habillé, Cécile Plaisance parvient non seulement à désessentialiser le nu qui redevient corps glorieux, mais à visualiser la revanche de *l’ipse* (le propre) sur *l’idem* (le même, l’immuable). Les modèles, humains ou poupées, idéalisées ou réelles, fixent l’objectif, comme pour réclamer leur droit à afficher les *deux corps de la reine*, pour paraphraser la théorie des deux corps de roi d’Ernst Kantorowicz, mortel et éternel, à l’instar du Roi Soleil qui exhibait ses jambes de danseur sous son manteau d’hermine dans le tableau d’apparat syncrétique et oxymorique d’Hyacinthe Rigaud[[10]](#footnote-10). Ce qui semblait outrance ostentatoire, superfluité ou vanité, au mépris des lois somptuaires qu’il avait lui-même promulguées, est converti en révérence à la gloire d’un pays et d’un Dieu. En costume de sacre et paré d’ornements précieux ou de joyaux, le roi n’est pas vulgairement « dépensier », il signifie par ce décorum reluisant la grandeur de la monarchie de droit divin. Ce vêtement hyperbolique et tautologique nous porte à croire que tout habillement, s’il excède le libre choix, est un « costumement » (terme forgé par Guindon). Or le travail de Plaisance désyncrétise le corps déguisé (à son insu) et l’extrait de tout *dress code*, aussi somptueux soit-il.

D’autres manipulations affectent quant à elles les dévêtirs honteux – déculturants, débilitants ou victimants –. La plasticienne Agnès Geoffray cherche à détourner l’image victimaire dans Libération (2011), un diptyque juxtaposant l’image d’archive d’une jeune femme nue désignée à la vindicte publique de l’épuration et une version largement retouchée, où la même jeune femme apparaît habillée d’une robe blanche[[11]](#footnote-11). Cette intervention rappelle en creux la malencontreuse opération de photoshop sur les seins avachis d’une vieille détenue poussée vers une chambre à gaz appartenant aux quatre photos rescapées d’Auschwitz. D’où l’indignation de Georges Didi-Huberman qui y voit une injure à « tout ce qui faisait d’elles un événement[[12]](#footnote-12) ».

1. Pudeur et impudeur du nu

André Guindon rappelle que les trois catégories de « nuisances » contre lesquelles le vêtement garantit les êtres humains, les protège, au sens étymologique du latin *protegere* (littéralement couvrir devant), ont été « des agents atmosphériques, physiques, et psychologiques[[13]](#footnote-13) », mettre à l’abri des intempéries et du regard d’autrui, en somme. Toutefois, l’habillement primitif (se draper de plantes et de peaux animales) qui remonterait à 5000 ans avant notre ère aurait progressivement réduit l’immunité du corps humain aux conditions climatiques sévères, accentuant sa vulnérabilité, sa « débilité[[14]](#footnote-14)». Des expériences de laboratoire à l’appui, Guindon récuse les interprétations moralisatrices de la pudeur selon lesquelles l’homme aurait d’abord dissimulé ses *pudenda* (parties honteuses). Au contraire, « des sujets longtemps exposés aux nudités sexuelles y perdent rapidement tout intérêt. La saturation visuelle d’organes génitaux n’était guère de nature à inciter nos lointains ancêtres à couvrir ‘ce sein [et] que je ne saurais voir’[[15]](#footnote-15) ». Guindon admet toutefois que les humains « cultivèrent progressivement des sentiments d’anxiété à l’idée d’exposer ce qui était maintenant à l’abri des regards » ou que « la mère, en vêtant l’enfant, crée une nouvelle ‘peau psychique’, une enveloppe protectrice, qui prend, pour ainsi dire le relais de l’utérus[[16]](#footnote-16).»

L’habillage serait toujours déjà un habillage forcé et viendrait pervertir une nudité innocente, un corps de grâce. C’est du moins une des interprétations possibles de la scène primitive biblique où Dieu affuble Adam et Ève de tuniques de peau tandis qu’il les chasse du Paradis : « *Et fecit Dominus Adae et mulieri eius tunicas pelliceas et induit eos* » (Genèse III, 21) (« L’Éternel Dieu fit à Adam et à sa femme des habits de peau, et il les en revêtit ») qui relaie le verset « Les yeux de l’un et de l’autre s’ouvrirent, ils connurent qu’ils étaient nus, et ayant cousu des feuilles de figuier, ils s’en firent des ceintures. » (Genèse III, 7) Que ce soit Giorgio Agamben ou Alberto Ambrosio – lequel inscrit d’ailleurs tout un ouvrage (*Théologie de la mode*, 2021) dans l’interstice entre les deux versets bibliques –, tous deux attribuent la honte (*verecundia*) à l’acte de se revêtir. Agamben livre une ekphrasis d’un reliquaire en argent du XIe siècle qui présente la scène comme l’enfilage d’une espèce de camisole de force : « La femme dont on aperçoit à peine le visage dans l’encolure du vêtement résiste de toutes ses forces à la violence divine : ce que prouvent, au-delà de toute discussion, non seulement la torsion contre nature des jambes et la grimace des yeux plissés, mais aussi le geste de la main droite qui s’agrippe de manière désespérée au vêtement de Dieu[[17]](#footnote-17). » Agamben se demande pourquoi Ève ne veut pas endosser la « pelisse », pourquoi elle veut rester nue. Cette scène ferait de la femme « la gardienne tenace de la nudité paradisiaque[[18]](#footnote-18).» Car ces pelisses peccamineuses attendent d’être remplacées par « un vêtement de lin blanc[[19]](#footnote-19) » ou vêtement de lumière après le baptême. Et le philosophe italien de nous rappeler que la grâce était considérée comme un vêtement (*indumentum gratiae*) par saint Augustin qui n’est autre que la corporéité primitive en tant que nature créée et dotée de visibilité. Ambrosio a également le mérite de dissocier la culpabilité de la nudité : « En fait c’est d’entendre Dieu marcher qui a mis Adam et Ève sur la voie : en se présentant habillés, […] c’est-à-dire en portant des feuilles de figuier, ils montraient immédiatement leur culpabilité[[20]](#footnote-20). »  Établissant un lien entre Création et créateur de mode, Ambrosio invoque un Dieu trois fois couturier, qui nous habille au moment de la découverte de la nudité, nous refait un vêtement à notre baptême et taille le vêtement de noces des élus de l’Apocalypse.

Dans le sillage de cette réflexion sur les *tunicas pelliceas*, mentionnons les stylistes-créateurs qui sont amenés à questionner la « deuxième peau » dont ils nous revêtent, surtout lorsqu’il s’agit de peaux de bête, d’où le débat sur la fourrure synthétique qui ne porte pas préjudice au monde animal mais s’avère moins pérenne que la fourrure naturelle, d’où également les projets de cuir végane, en fibres de maïs, en peau d’orange ou d’ananas. Le film d’Almodovar, La piel que habito (2011), dit bien l’importance de l’enveloppe, en l’occurrence le justaucorps couleur chair aux coutures apparentes dont le protagoniste affuble sa « créature », censé enrober une absence de femme, jusqu’à son prélèvement, réminiscence, peut-être du poème « Femme noire » de Léopold Sédar Senghor, cité par Sartre, qui met au jour la vraie nudité, mieux, la vérité nue, sous le « maillot blanc » :

Femme nue, femme noire

Vêtue de ta couleur qui est vie...

Femme nue, femme obscure,

Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir.

et notre blancheur nous paraît un étrange vernis blême qui empêche notre peau de respirer, un maillot blanc, usé aux coudes et aux genoux, sous lequel, si nous pouvions l’ôter, on trouverait la vraie chair humaine, la chair couleur de vin noir[[21]](#footnote-21).

Le codage du teint féminin s’invite ici dans le débat. Tantôt, le teint clair recherché pour sa distinction se nuance en incarnat, dès lors que les humeurs transparaissent dans l’épiderme : en peinture l’incarnat est un défi plastique ; en littérature il est l’aveu somatique de la princesse de Clèves qui essaie de cacher sa rougeur (sa honte et son embarras qui affleurent) devant le duc de Nemours. L’incarnat peut faire scandale et se muer en chromatisme coupable : la roseur cutanée des pieds de la princesse Europe peinte par François Boucher incriminés pour leur réalisme. Tantôt, la blancheur est rehaussée par un système sémiologique à décrypter, comme les mouches de taffetas que l’on apposait sur le visage. À son apogée au Grand Siècle, la mouche transforme ce que les précieuses appelaient « les trônes de la pudeur » en « trônes de l’effronterie[[22]](#footnote-22). »

Une tradition iconographique pluriséculaire n’a toutefois retenu que l’impudeur dans le nu, objet de blâme. À partir des années 1530, on assista à une importante vague d’altérations d’œuvres d’art visant à camoufler les parties intimes. Soit on utilise un drapé ou des branches d’un buisson avoisinant, soit on « repeint de pudeur », tâche qui incombait entre autres à Daniele da Volterra, surnommé *il Braghettone*, le « caleçonneur ». Dans le cas de la fresque de Masaccio, *Adam et Ève chassés de l’Éden* (1425), les feuilles de vigne furent ajoutées trois siècles plus tard pour être ôtées pendant sa restauration dans les années 1980. Quant au papillon qui formait un cache sur le double portrait nu (de face et de dos) du nain Morgante, bouffon du duc Cosimo I dei Medici, portrait qui servit à son auteur Bronzino à prouver la supériorité de la peinture sur la sculpture dans la querelle du *Paragone delle arti*, il fut remplacé au cours du dix-neuvième siècle, à l’occasion de sa transformation en dieu Bacchus, par une sorte de pagne (*perizoma*) fait de raisins.

L’obscène ou la virtualité érotique disparaît à mesure que l’on représente la spiritualité désincarnée. Aussi Titien déshabille-t-il son allégorie de l’amour céleste et couvre-t-il d’une robe son amour terrestre (*Amor sacro, amor profano,* 1515), tandis qu’il s’octroie la nudité totale pour sa *Vénus d’Urbino* (1538), hypostase de l’idéal, *sublimitas pudica*. Que l’art ait rusé avec le nu (im)pudique, on le voit à l’époque baroque par l’adoption de « la technique de la ‘draperie mouillée’ qui occulte légèrement pour mieux accentuer[[23]](#footnote-23) ». La *Pudicizia* d’Antonio Corradini à la Chapelle Sansevero de Naples (1752) découvre en effet ses charmes sous un voile de marbre si fin qu’il s’adapte aux moindres courbures du corps féminin, tandis que le visage se détourne, les yeux mi-clos.

Dès que nous ne sommes plus dans le contexte mythologique, le nu devient potentiellement impudique. Même si le corps est privé d’incarnat, d’un blanc de porcelaine, il est indécent lorsque les vêtements jonchent le sol. Ainsi dans *Rolla* de Henri Gervex (1878), le jupon, la jarretière et le corset, disposés en désordre, suggèrent que la jeune femme s’est déshabillée devant son client et qu’il s’agit bien d’une fille de joie. Dans *Le Déjeuner sur l’herbe* de Manet (1863), le panier se trouve sur la robe de la femme qui fait office de nappe. Elle s’est dévêtue, dépouillée de toute morale. *Le Moniteur universel*, journal officiel de l’Empire, la qualifie de « vierge sale ». Or c’est picturalement que Manet devrait choquer, inaugurant, par l’aplat et renonçant au modelé, une esthétique qui n’est plus au service de la morale. Pour preuve, un siècle plus tard dans l’Amérique puritaine, le geste de se dévêtir du *Nu à la chemise rouge* de Roy Lichtenstein (1994) se voit désamorcé par le rouge saturé, Kodachrome et pop, qui détourne l’attention des seins.

1. Pudeur et impudeur du vêtement

Le vingtième siècle a fait descendre le nu mythique et académique de son piédestal vers un nu existentiel, singularisant, impudent. Dans le sillage de Francis Bacon, *Cadre d’une société de prévoyance sociale endormie* de Lucian Freud(1995) brosse une nudité *subliminale,* empirique, existentielle, triviale, un corps privé de son état de grâce et en proie à la violence scopique. Ce monstre de femme obèse ne se résume plus qu’à sa fonction sociale, une chair meurtrie, telle de la viande sur un établi de boucher, cadavre exsangue emblématique d’une société moribonde. Outre la distinction entre l’académique et l’irréductibilité du sujet réaliste, c’est l’absence ou la présence de vêtements qui conditionne la perception de l’impudeur. Tandis que les robes dans le coffre de mariage (*cassone*) viennent potentiellement revêtir de pudeur la déesse du Titien, noblement étendue sur son ottomane, la corporéité affalée sur son canapé élimé dans un décor glauque de Lucian Freud n’a même pas de « deshabillé » (nuisette) à enfiler. On le voit, les vêtements détachés du corps seront décents ou indécents selon l’usage qu’on en fait. Dans le roman d’Annie Ernaux illustré par les clichés de Michel Marie, *L’usage de la photo* (2006), les vêtements jetés par terre comme vestiges de leurs ébats forment des paysages, des natures mortes, évocateurs mais moralement neutres.

Il n’empêche que l’habillage forcé sera aussi délétère que le déshabillage forcé. La contrainte physique, morale ou mentale, le *costringere* du *Dialogue de la Mort et de la Mode* de Giacomo Leopardi, de 1827, s’avère co-extensive de la mode. Dans ce Dialogue, à une époque où les gaines à baleines et lacées étaient encore en vogue, la Mode énumère les sévices qu’elle impose au corps : percer les oreilles, les lèvres, les nez, estropier les gens avec des chaussures fines, leur boucher la respiration à cause de l’étroitesse (*strettura*) des corsets, les contraindre (*costringo*) à supporter mille désagréments, jusqu’à ce que la Mort lui fasse remarquer : « Je crois que tu es ma sœur[[24]](#footnote-24) ». Autre entrave, le vertugadin, un bourrelet placé autour des hanches pour donner de l’ampleur à une robe, conçu à l’origine avec des tiges de roseau, dérivé de *verdugo*, « bois vert » mais aussi « bourreau » en espagnol. De même, en 1910, le *Journal des Demoiselles* qualifiait de « trébucheuses » les jupes étriquées car elles bloquaient le libre déplacement des femmes. Il faudra attendre Paul Poiret pour abolir le corset et Joséphine Baker pour libérer le corps mouvant.

Les injonctions de la mode s’avèrent aussi tenaces que les interdits religieux même si ces derniers sont plus pernicieux. Alberto Ambrosio établit une corrélation entre *coutumes* et *costumes* dans la tradition chrétienne de Thomas d’Aquin à Pie XII qui fait de la modestie vestimentaire (de *modus*, mesure) un rempart naturel de la chasteté[[25]](#footnote-25). Or, depuis peu, de nouvelles pudicités de plus en plus mortifères se font jour. Les talibans de Kaboul ont remplacé dès septembre 2021 le ministère afghan de la Condition féminine par un ministère « pour la promotion de la vertu et la prévention du vice », chargé de veiller au respect de la loi islamique et d’un code vestimentaire afférent. Si la fonction initiale est apotropaïque – « le costume religieux de groupes tels que les Juifs hassidim, les Amish ou les Mennonites qui y trouvent, en plus d’un sens de solidarité, une protection contre les contaminations séculières[[26]](#footnote-26) » –, le contrôle biopolitique prend vite le relais. Ainsi l’émergence de la *frumka*, mot-valise composé de *frum* (« dévot » en yiddish) et de burqa, un vêtement porté par une minorité de femmes *haredims*, ultraorthodoxes juives, pour lequel la pudeur nécessite une couverture de tout le corps. Étranges préventions dans une culture où la nudité est certes cachée pudiquement dans la préparation du mort[[27]](#footnote-27) mais imposée dans le bain rituel (*mikvé*).

Ces voiles de pudeur risquent d’occulter une autre indécence, à savoir, les résidus de l’industrie vestimentaire, l’incontinence de notre néolibéralisme. Il faudrait étudier à nouveaux frais les théories des déchets, non pas comme offrande, une des interprétations de l’« abject » de Kristeva, ou comme pure dépense qui a rompu avec la logique du profit (Bataille), mais comme excrétion d’un surplus, étudié par les Discard Studies. La pudeur ne serait-elle pas du côté de la rétention, l’impudeur du côté de l’excrétion ? Le gaspillage, les scories d’une société qui s’estime *mundus*, monde (cosmos), propre, parce qu’elle éloigne l’immonde (chaos), les immondices se font « cauchemar entropique » et « horizontalisant[[28]](#footnote-28)», selon la formule d’Herman Parret. On éloigne « sans vergogne » le refoulé d’une société d’abondance ; les trois quarts des déchets textiles finissent incinérés ou aboutissent dans des cimetières de la mode jetable au Chili ou au Kenya.

Dans son article « Habiter notre terre », le philosophe Jean-Luc Marion retrace la généalogie de ces « déchets » engendrés par une production effrénée d’« objets » qui ont occulté les « choses » naturelles susceptibles d’un cycle de genèse et de corruption : « Aussi longtemps que l’homme n’avait pas produit d’objets, il n’avait pas à constater de déchets, ni à s’en décharger dans des décharges. Des siècles durant, l’homme n’a pas connu de déchets, mais le cycle de la nature qui se recyclait en absorbant tous ses produits[[29]](#footnote-29) ». Marion pointe du doigt un autre échec de l’ontologie et de la métaphysique. Depuis Descartes nous éliminons de la chose sa *hulè*, sa matière, son indétermination, son imprécision foncière, nous en neutralisons l’empirie : « D’où surgit, par contraste, un reste de la chose que n’assume pas l’objet, un reste trop matériel et variable qui subsiste précisément en marge de l’objet. À force de rester, il s’entasse, […][[30]](#footnote-30). » Or, dès lors que les objets ne se désintègrent plus, dès lors que les déchets s’amoncellent plus vite que nous ne les détruisions, nous les enfouissons ou les exportons. Le circuit de recyclage est engorgé, la gestion des déchets non biodégradables est défaillante. Or, ça nous concerne, ça nous regarde, semblent nous dire ces hardes bredouilles.

Certains stylistes tels Stella McCartney visent une rédemption[[31]](#footnote-31), tendent à reverticaliser, à revitaliser les dépouilles et les remords de notre industrie vestimentaires polluante, purifier l’immonde en convertissant la pourriture (le mycélium) en nouveaux matériaux, réutilisables. Or ces démarches ne sont pas exemptes d’un langage prospectif et mercantile : «*We have leveraged this global platform to showcase the limitless possibilities of material innovation – using our current achievements to inspire future actions, from private investment to government incentives for nature-positive solutions*[[32]](#footnote-32). » À son tour, Balenciaga lance en 2022 une collection limitée de baskets usées et crottées qui peuvent atteindre les 1750 €. Là encore, ce look *destroy*, inspiré par la qualité inusable des baskets, devient un argument de vente, une façon de rendre la dégradation tendance. Tel le designer jean, qui convertit l’origine purement utilitaire des dockers de Gènes relevant de la non-mode – « le fruit de l’indifférence à toute gestuelle vestimentaire[[33]](#footnote-33) » –, en antimode des années 60 en rupture avec le vêtir respectable, jusqu’à sa récupération mercantile en mode, dont l’argument de vente excède totalement la résistance du tissu initial, ou en *fast-fashion* avec ses 80 000 jeans vendus par an[[34]](#footnote-34). D’autres designers tentent le recyclage dans une niche distincte : ainsi Clarisse Merlet compose-t-elle des « briques » à partir de « fripes » en broyant grossièrement des vêtements : « Zips et boutons indiquent aux clients que ce sont bien des pièces textiles qui sont recyclées, sans aucun ajout de plastique ou de papier[[35]](#footnote-35) ».

Il n’en demeure pas moins que le volume de production textile continue de croître au même rythme que l’inflation lexicale « durable » (chronolecte fait d’épithètes, de néologismes ou d’anglicismes) qu’elle a enfantée et qui serait comme un troisième régime par rapport à la chose et à l’objet de Marion, tendant à occulter encore davantage la chose : végane, éthique conscient, alternatif, durable, responsable, éco, circulaire, recyclé, vert, troc, seconde main, vêtements au kilo, en location, friperies, recycleries, vintage, chiner, déstockage, *eco-friendly*, *upcycling*, *organic*, etc. Le *greenwashing* ou labélisation écologique cautionne en sous-main les manœuvres lucratives tout en leurrant le consommateur.

L’industrie de la mode non seulement jouit d’une impunité mais ne tient guère ses promesses, à en croire Thomas Ébélé, co-fondateur du label de mode éthique et éco-responsable SloWeARe et co-auteur du guide *La face cachée des étiquettes*, qui souligne le manque d’action et de volonté politique pour réduire l’empreinte carbone de l’industrie textile. Dans l’article « COP27 : L’engouement pour la mode éco-responsable est déjà retombé », Ébélé pointe le manque de contraintes imposées à cette industrie. Même le *Fashion Pact* (une série d’engagements en matière d’écologie signés par des entreprises de la mode et du textile) n’a pas été respecté. Qui plus est, les actions présumées en lien avec le développement durable que les marques conventionnelles affichent ont, à son sens, contribué à « rendre moins visible l’offre réellement responsable[[36]](#footnote-36). » Certes, il y a des tendances à la relocalisation et des collectifs qui portent des valeurs conscientes, « mais est-ce suffisant à l’heure où la fast-fashion ne cesse de gagner du terrain ?[[37]](#footnote-37)» Ebélé termine lui aussi par l’importance du geste vestimentaire, dans son projet de développer un référentiel pour les boutiques responsables, qui implique l’essayage des vêtements, le temps d’échange avec les vendeurs, prompts à donner des conseils, délivrer des informations sur l’histoire du produit, bref convoquant toute une philosophie de l’habillage.

1. Du dénuder au dénuement

Comment sortir de cette impasse ? Il nous faut réindexer le *dénuder* sur le *dénuement* dont peut naître un sujet nouveau, repotentialisé. L’emblème de cette démarche s’avère saint Barthélémy. Dans *Le Jugement dernier* de Michel-Ange (chapelle Sixtine, vers 1536-1541) (figure 3), le saint tient en main le grand couteau qui a servi à son supplice, comme s’il s’était écorché lui-même, voulant se purifier en se débarrassant de sa tunique charnelle qu’il s’apprête à laisser choir en Enfer. Changer de peau, muer, serait la condition pour instaurer une nouvelle gestuelle vestimentaire : *s’habiller de modestie*. Loin de préconiser l’ascèse, le geste de saint Barthélémy semble montrer qu’il faut se débarrasser du superflu, au rebours d’une des théories de l’origine du vêtement qui avance que l’on portait les trophées des bêtes chassées sur soi. « Peau d’âne » n’avait-elle pas opté pour la peau de bête en dernière ressource après avoir épuisé les trois suggestions de la fée : la robe couleur de lune, de soleil, du temps ? Autre « drapé tombé », celui la nymphe qui retrouva une « survivance » (Warburg) dans les haillons, « informes serpillères » d’égout des grandes villes, sublimées par la photographie d’Atget ou de Moholy-Nagy selon une esthétique de l’informe chère à Didi-Huberman[[38]](#footnote-38), voire Madeleine pénitente revisitée par le photographe Olivier Richon (1991), qui évacue le corps de la sainte au profit d’un simple drap vert disposé sur une nappe, nature morte plus que *memento mori*. La robe aux replis encore imprégnés de la sainte est « pré-confectionnée[[39]](#footnote-39)», rendue disponible pour le corps du spectateur, tenu de l’enfiler telle une tunique de Nessus empoisonnée.

Abandonner ses vêtements est toujours un acte cathartique, au sens psychanalytique du terme – « l’acte digne de ce nom ne se déduit pas, l’acte n’est pas une délibération, n’est pas une supputation, ni un compromis[[40]](#footnote-40) » – qui nargue tout système moral ou idéologique. Cette désobéissance se traduit chez Sophie Fontanel par sa décision de poser nue dans le magazine *Elle* à l’occasion de la sortie de son roman La Capitale de la Douceur (Seghers, 2021) qui relate du reste son expérience de naturisme sur l’île du Levant, un sanctuaire autrefois consacré à l’héliotropisme (guérison par le soleil). Dans un élan de liberté et de résistance, Fontanel arrache sa peau de pudeur, à savoir les habits qui cachent le corps tabou, « invisiblisé », des femmes de plus de cinquante ans. La violence qui sous-tend, d’après elle, la façon dont nous considérons notre propre corps, devrait être endiguée par une « douceur insistante ». « On a le droit aussi d’être là, en majesté », clame-t-elle, sur la photo où elle s’érige nue les jambes dans la même position que Louis XIV. Cette reconquête de la nudité – Fontanel a subi un viol dans sa jeunesse – s’inscrit dans la lignée du mouvement *body positive*, qui milite pour la représentation des corps non conformes aux stéréotypes en vogue de nombreuses femmes mûres, en l’occurrence dans la campagne de sous-vêtements pour sexagénaires lancée par Darjeeling en 2021.

Cet acte puissant et courageux renoue avec le geste de célébration de l’innocence de Pasolini qui, jeune étudiant (en 1941), s’était dénudé et « dansait comme un ver luisant », rayonnant d’une « lueur vivante, lueur de désir et de poésie incarnée[[41]](#footnote-41) », défiant le « rayon inquisiteur de deux projecteurs et de l’aboiement effrayant de chiens de garde dans le nuit[[42]](#footnote-42) » En 1978, dans son film *Théorème*, Pasolini réitère ce geste dans le personnage du père de famille Paul, riche industriel qui fera donation de son usine à ses ouvriers, entraîné hors de son confort douillet par le « visiteur », après quoi Paul (faisant écho à la conversion de Saul) se dépouillera de ses vêtements en pleine gare de Milan et em­pruntera le chemin du désert[[43]](#footnote-43) comme dans un Exode jubilatoire. Dans le sillage de ces gestes de dévêture, on peut inscrire enfin le travail du photographe sous-marin Jean-Marie Ghislain (figure 4) qui, dans une version aquatique de la *solarisation* de Man Ray, décide de revêtir de lumière des corps répudiés de femmes traumatisées et, partant, de déclencher une résilience esthétique en elles. Des sirènes « ordinaires » et nues, plongeuses consentantes, s’abandonnent à l’eau dans un lâcher-prise total, dont émane un érotisme diffus.

On le voit, l’opposition se situerait davantage entre l’*obscène* au sens d’exhibition (le devant de la *scène*), l’éhonté, l’offusquant, et, d’autre part, le sublimé, l’auratique, le sacré.

1. Vers de nouvelles vertus

Tout comme il convient de décorréler le nu de l’impudeur, il nous faut dénouer *mode vertueuse* et *vertus*. Revenons à la tempérance, l’une des quatre vertus cardinales. Giotto la place parmi les vertus qui mènent au salut sur la paroi sud, face aux vices qui mènent à la perdition sur la paroi nord. La Tempérance tient une épée soigneusement recouverte de nœuds, désamorcée. Elle a la bouche bridée car « la langue tue plus que l’épée ». Tout aussi imagées, les cariatides des fontaines Wallace sont déclinées en deux allégories aux yeux clos – Simplicité (printemps) et Sobriété (automne) – et deux aux yeux ouverts – Bonté et Charité –[[44]](#footnote-44). Dans l’usage courant la *tempérance* est synonyme de modération dans les plaisirs de la table, de frugalité, et antonyme de gourmandise. Par une légère divergence d’acception, la *sobriété* (du latin *sobrietas* qui signifie également prudence), qui, rappelons-le, n’est pas considérée comme une vertu, concerne davantage le « plaisir des sens », le « boire et le manger » (CNRTL) et serait donc plus proche de l’abstinence, alors que la tempérance conserve de l’étymon *temperare* l’idée de mélange, modération. Ce qui est intéressant dans la sobriété, c’est qu’elle s’applique aux vêtements, au style en général. Autre différence : tandis que la sobriété ne possède pas de forme verbale équivalente, la tempérance peut inciter à *tempérer* (verbe transitif) notre production/consommation vestimentaire, comme un geste vertueux, enjoindre à une morale de l’action étayée de nouvelles vertus. La tempérance (en tant que vertu) et la sobriété (en tant que style de vie) invitent par conséquent à réprouver l’excès dans le rapport au vêtement. Pour revenir aux allégories, il conviendrait sans doute d’ouvrir la bouche à la Tempérance et les yeux à la Simplicité et à la Sobriété, sur le modèle peut-être de cette femme vêtue de blanc dans *l’École d’Athènes* de Raphaël qui a été identifiée comme Hypatie, incarnant la *sophrosynè*, (prudence, justice, courage et continence) et qui portait le *tribôn*, la tunique des philosophes, vierge jusqu’à sa mort mais oh ! combien engagée sur l’agora.

Ces exemples lancent un démenti contre la hantise de la frugalité et nous amènent à postuler que les nouvelles vertus envisagées ne sont pas antithétiques de la grâce. En effet, contrairement à la Foi (*fides*) dont les déchirures de la robe chez Giotto seraient une allusion à la pauvreté du christianisme primitif, la Tempérance ne requiert pas l’indigence. De même, à en croire Baudelaire, la simplicité et le dandysme peuvent faire bon ménage. Le dandysme n’est à son sens pas un goût immodéré de la toilette et de l’élégance matérielle. Le dandy est en revanche « épris avant tout de *distinction »,* la perfection de sa toilette consiste « dans la simplicité absolue, qui est en effet la meilleure manière de se distinguer[[45]](#footnote-45) .» Et saint Barthélémy de se voir à nouveau appelé à comparaître : « Mais les modes ne doivent pas être, si l’on veut bien les goûter, considérées comme choses mortes ; autant vaudrait admirer les défroques suspendues, lâches et inertes comme la peau de saint Barthélemy, dans l’armoire d’un fripier. Il faut se les figurer vitalisées, vivifiées par les belles femmes qui les portèrent[[46]](#footnote-46) ».

Jérôme Alexandre bat lui aussi en brèche la présomption d’immoralité lié au nu et tend à réviser certains préjugés face à la rigueur chrétienne en matière de morale vestimentaire. La perspective holistique fait du corps paré, soigné, un corps spirituel qui évite l’excès. En tant que créature de Dieu, la chair n’est pas une matière vile promise à la déchéance. Si la pudeur est une disposition avant tout commandée par l’anti-idolâtrie, elle n’est pas le fait d’interdits relatifs à une bienséance formelle, mais un état d’esprit. C’est l’intention qui préside à la nudité qui est condamnable : « La pudeur chrétienne consiste en effet en un retournement du déshonneur de l’impudeur en évacuant le sens peccamineux de celle-ci, en le traversant, en le convertissant. […] Les chrétiens doivent adopter un style qui les distingue des païens, un style conforme à la simplicité, à la pureté et à la pauvreté enseignées dans l’Évangile, dépourvu d’extravagance et prévenant toute concupiscence.[[47]](#footnote-47)»

La question qui se pose à ce stade est celle de savoir si la sobriété, *se revêtir de modestie*, relève de la *non-mode* ou de l’*antimode*. On a vu que la non-mode est « l’absence de mode, donc de consommation vestimentaire[[48]](#footnote-48)» des personnes démunies, voire le désintérêt pour un habillement des « personnes dont l’identité psychologique est perturbée[[49]](#footnote-49)». Pauvreté matérielle ou d’esprit, pourrait-on dire. La non-mode ne devrait pas être stigmatisante or elle l’est, témoin la parade vestimentaire des enfants de familles à revenus modique[[50]](#footnote-50) », la *vicarious ostentation* (l’étalage par procuration[[51]](#footnote-51)).

Une première proposition pour un dénuement raisonné serait dès lors, contre les outrances industrielles, le retour à l’uniforme ou du moins à une tenue sobre, non influencée par les modes, et qui transcende les hiérarchies, une non-mode consentie en quelque sorte. Déjà dans la démocratie athénienne, « Périclès se vêtait du même chiton, simple tunique sans manche et coupée au-dessus du genou, que ses concitoyens[[52]](#footnote-52)». Au milieu du XVIe siècle Thomas More, chancelier sous Henri VIII mais sympathique à l’humanisme d’Érasme, avait déjà rêvé dans son Utopie de réformer les mœurs vestimentaires, « d’un État où suffirait un habit d’un dessin unique[[53]](#footnote-53). » Pour peu que cet uniforme ne devienne pas « costume politique[[54]](#footnote-54) » comme l’uniforme prolétarien de cotonnage aux couleurs neutres imposé par la République populaire de Mao, ou la burka considérée comme « déclaration de loyauté politico-religieuse[[55]](#footnote-55)», voire le tailleur sombre et discret *dress for success* imposé aux cadres femmes, cette *non-mode* revisitée mérite qu’on s’y attarde.

Une deuxième piste concernerait les textures, les matières, une sobriété dans la confection. *Saint François dans sa tombe* de Zurbaran (1635),tableau épuré, inattendu pour un peintre baroque, met en exergue la robe de bure qui prend toute la place et symbolise le saint à lui seul. Il Poverello hante le tableau en dépit de son absence de visage, laissant hors champ toutes les richesses et les vanités dont il s’est dépouillé. Dans le sillage de ce dénuement plastique s’inscrit le mouvement artistique italien de l’*arte povera* apparu dans les [années 1960](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ann%C3%A9es_1960) à contre-courant de la débauche productiviste des Trente Glorieuses. Réduite à des composants épurés, sans emphase, les œuvres des artistes povéristes ont une visée artisanale et utilisent délibérément des matériaux trouvés à l’état brut dans leur environnement. L’*anti-mode* modeste au sens de révocation des abus marchands et écocides pourrait s’inspirer de ce minimalisme.

La troisième proposition concerne l’aisance qui doit être retenue malgré la sobriété des textures. Même si Tertullien qui voyait dans l’ornement des femmes une amorce naturelle à la luxure et qui, dans son traité sur le manteau, insiste sur l’éviction de l’attrait dans une espèce de cape qui épouse la pudeur naturelle du corps, cet habit doit demeurer maniable, couvrant et souple, « s’ajustant aisément[[56]](#footnote-56) ». À rapprocher ce manteau de la tunique *inconsutile* du Christ*,* sans coutures et incorruptible, on y décèle une rareté malgré la simplicité de sa facture. Ambrosio reparcourt la scène de la Passion dans l’Évangile de Jean où l’on déshabille le Christ en lui arrachant ses « *himatia* » mais où les soldats tirent au sort la tunique fabriquée d’un tissu tellement unique qu’elle ne souffre pas la division[[57]](#footnote-57). Cette sobriété dans la facture s’inscrit dans le concept du « lisse » opposé au « strié » de Deleuze et Guattari, qui renouent avec le feutre des nomades. Le feutre est un anti-tissu : « Il n’implique aucun dégagement de fils, aucun entrecroisement, mais seulement un enchevêtrement des fibres, obtenu par foulage. […] splendide isolant, géniale invention, matière de la tente, du vêtement, de l’armure des Turco-Mongols.[[58]](#footnote-58)» Moins rugueux que la robe de bure, le feutre nous semble également un matériau pacifiste car délesté de tout cet attirail de termes histologiques aux connotations belliqueuses : chaîne, trame, armure, retors (fil intriqué), intrigue, toile (comme filet ou piège). Et le simple (de *sim-plectere*) de s’opposer au complexe (de *cum-plectere*: natter, tisser, punir, blâmer). La robe de bure resurgit toutefois indirectement dans le *patchwork* également vanté par les deux philosophes, « avec son bout-à-bout, ses ajouts de tissus successifs infini [[59]](#footnote-59)», du moins dans l’acception primitive et artisanale de *bourre* : déchets de laine qui restent après les différentes opérations (filage, peignage, foulonnage) ou avec des brins trop courts. Le patchwork pourrait nous servir d’enseignement car il permet de pallier la pénurie textile, de réutiliser des chutes de tissu, ou de récupérer des morceaux de vêtements usagés. Marcel Proust ne fait pas autre chose lorsqu’il « bâtit » son œuvre « comme une robe ». Inspiré par sa servante Françoise dont il emprunte le lexique de la couture et avec qui il avoue une entente au-delà de tout préjugé social, chacun vaquant à un labeur en tout respect mutuel, il dira « […] car épinglant de-ci de-là un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n’ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe[[60]](#footnote-60) ». Rappelons que *bâtir* signifie coudre à gros points, de façon provisoire, permettant de réutiliser ou de défaire les pièces d’étoffe.

L’aisance nous mène à notre quatrième valeur à défendre dans la mode modeste, à savoir la grâce qui rime avec fluidité, mouvement, joie. Contrairement à Ambrosio qui invite la mode à une « kénose » (Dieu qui s’abaisse à travers le Christ pour revêtir l’humble condition de l’homme), tablant sur le mot humilité et son étymon *humus*, ce milieu vital qui a besoin de tous pour être fécond et porter ses fruits, en concluant à la **conversion éthique d’une mode qui s’humilie**, même s’il avoue « qu’**une touche de sobriété n’entame en rien la splendeur**[[61]](#footnote-61)**», nous aimerions avancer que** la mode relève d’une « kénose inversée » **d**ès l’origine, si tant est qu’elle ne dépouille plus Dieu de sa divinité mais drape le corps de sacré, le transfigure, lui conférant de l’éclat, bref le *sublime* au sens quasi chimique d’éthérisation. Qu’est-ce à dire ? Comme geste, acte, engagement éthique, la *non-mode* frôle l’*anti-mode* dès lors qu’elle s’avère contestataire, jubilatoire en dépit de sa simplicité.

La mode modeste ne doit pas reléguer la femme dans l’obscurité, semble dire par anticipation le photographe Man Ray, qu’elle soit habillée ou nue ; elle doit rayonner de beauté. Le corps nimbé d’un liseré de lumière auratique, par exemple celui de Meret Oppenheim (1934) par l’entremise du procédé de la solarisation que Man Ray découvrit en présence de sa muse Lee Miller (laquelle avait allumé par inadvertance la lumière en pleine séance de fixation provoquant une surexposition), opère la relève de toute confiscation morale du corps pudique ou impudique. Le « simple appareil » peut se parer de perfection, voire resplendir sans déroger à la sobriété. Agamben remonte à saint Thomas qui développe dans son petit traité sur les auréoles une doctrine du bien inessentiel qui s’adjoint à la béatitude des élus, un supplément (*superaddi*), « qui n’est ni nécessaire à la béatitude ni ne l’altère substantiellement, mais la rend simplement plus resplendissante (*clarior)*. L’auréole est ce supplément qui s’ajoute à la perfection – quelque chose comme le frémissement du parfait, l’infime irisation de ses limites. »[[62]](#footnote-62) Allier le nu et l’artistique, conférer une esthétique au nu, l’habiller de grâce, l’auréoler de perfection, autant de gestes que la mode modeste ne doit pas bannir. La grâce requiert également la liberté de mouvement, la fluidité, se sentir à l’aise dans son corps vêtu. Paul Poiret ne prônait-il pas la seyance au détriment de la mode dans sa conférence en Oklahoma : « Ne vous en occupez donc pas [de la mode], et portez simplement ce qui vous va bien, ce qui vous est seyant[[63]](#footnote-63) » ? Avant Poiret qui lança d’ailleurs la robe-pantalon, la mode volontairement confortable découlait déjà de l’élan hygiéniste des Lumières et se perpétue lorsqu’un siècle et demi plus tard « l’on vit apparaître des robes en crépon, en linon, en toile de Jouy, qui, légères et vaporeuses, ‘obéissaient à la ligne’ comme on le disait alors. Des chaussures sans talon permettaient également à la taille de retrouver sa forme naturelle[[64]](#footnote-64) ». Cette mode confortable était soit requalifiée de « négligé », soit, avec l’arrivée du fonctionnalisme sportif, on s’habitue à « l’aisance des mouvements et des maintiens jusque-là inconnus. Le vêtement devait dorénavant accommoder des gestes et des démarches assouplis, allégés, émancipés[[65]](#footnote-65). » Toutes ces tendances, jusqu’au « pli d’aisance » dans les jupes New-Look de Christian Dior, voire au coefficient de confort ou « *vestibilità* » chez Armani, contribuent à modifier la silhouette féminine, à refaçonner ses formes.

Sobriété, aisance et même démocratie. Chanel offrait à la femme active moderne une toilette appropriée, à la taille plus fluide. La fameuse petite robe noire résume ce mariage entre simplicité et aisance en période de crise. Le noir s’explique par le nombre de femmes en deuil au sortir de la guerre, le raccourci de la robe par la pénurie de tissu et la souplesse du jersey par les uniformes des femmes participant à l’effort de guerre en usine. Le tout donne la « sobriété raffinée », qui fait écho à la « pauvreté du luxe » de Poiret. L’aisance peut même s’associer à une certaine désinvolture décontractée, une élégance naturelle qui s’oppose à tout carcan moral. Si les propriétés du manteau de Tertullien se retrouvent dans le *haïk* ou l’*abaya* qui participent des défilés de « mode modeste », il faudrait que ceux-ci préservent une certaine licence par rapport à toute forme d’emprise, d’asservissement à un loi qui veuille occulter les formes féminines.

Quoique le *bougé* ou l’*entrouvert*[[66]](#footnote-66) aient eu une réputation d’incubateur de désir du corps, témoin, les paparazzi à l’affût de tout déshabillage inopiné de Marilyn, vêtue de sa *subway dress*, ou l’adage de Roland Barthes selon lequel l’endroit le plus érotique d’un corps est « là où le vêtement bâille[[67]](#footnote-67) », le flottant des tissus peut allier aisance et décence. Dans sa lecture du *Sandro Botticelli* d’Aby Warburg (1893), Didi-Huberman s’interroge sur les « accessoires en mouvement » où il repère une « indomptable vitalité [[68]](#footnote-68)», une congruence entre motion et émotion. L’absence de ceinture et la transparence des robes-voiles des trois Grâces dans *Le Printemps* s’expliquent toutefois par leur vertu : « [Les bienfaits] ne sont à aucun degré un lien, une gêne, ; aussi, les robes que [les grâces] portent n’ont-elles pas de ceinture ; et elles ont transparentes parce que les bienfaits ne craignent pas les regards[[69]](#footnote-69). »

Que le nu, le raffinement et l’éthique puissent coexister, la maison Dior l’a démontré avec la campagne pour sa nouvelle fragrance *J’Adore Parfum d’eau*. L’affiche campe l’égérie Charlize Teron en buste, nue à l’exception du collier et du flacon qui cache pudiquement ses seins. Même si l’on peut soupçonner cette démarche de *whitewashing* au vu du remplacement de l’or (des campagnes depuis 1999) par du blanc hormis le col strié du flacon initial, Dior effectue bel et bien un travail sur le dénuement qui n’est pas inintéressant pour décorréler modestie et pruderie. Pour Michel Pastoureau, le blanc, évincé autrefois du spectre chromatique de Newton, n’est pas l’incolore, le degré zéro des couleurs, mais « une couleur à part entière[[70]](#footnote-70) », le « neutre chromatique » étant désormais dévolu au gris, « degré zéro de la couleur[[71]](#footnote-71)». Le monochrome de Kasimir Malevitch (1918) et plus tard les outre-noirs de Pierre Soulages (depuis 1979), tout en nuances, tablant tous deux sur la variété des matériaux et la réfraction de la lumière, abondent dans ce sens. Le blanc associé au nu ne véhicule pas seulement les connotations de sacré, pureté, propreté, virginité, sagesse, hygiène, clarté, limpidité, luminosité, délicatesse, « innocence[[72]](#footnote-72) », mais serait dans le cadre de notre étude une façon de transcender les vices, de les épurer, du moins à en croire l’aphorisme de Paul Valéry : « La perfection du juste est formée de la bonne composition des sept péchés capitaux comme la lumière blanche de la composition des sept couleurs[[73]](#footnote-73) » Dans son essai « De la Modération », Montaigne prévenait déjà contre de risque d’embrasser trop strictement la vertu qui en deviendrait vicieuse : « Ceux qui diſent qu’il n’y a jamais d’exces en la vertu, d’autant que ce n’eſt plus vertu ſi l’exces y eſt, ſe jouent des parolles : C’est une subtile consideration de la philosophie. On peut et trop aimer la vertu, et se porter excessivement en une action juste. A ce biaiz s’accommode la voix divine : Ne soyez pas plus sages qu’il ne faut, mais soyez sobrement sages.[[74]](#footnote-74) » Tout comme l’œil peut percevoir plusieurs nuances de blanc ou de noir, la sobriété n’est pas ennuyeuse, un appauvrissement, mais peut être inventive. L’esthétique de ce que les Anglo-Saxons appellent *ordinariness* (les « basiques ») peut devenir extraordinaire.

Reprenons. Après une campagne totalement sous le signe de l’or (2021), qui renoue avec les codes historiques de la maison Dior, le dénuement assumé du Parfum d’eau en 2022 inverse la visée de *J’Adore* créé en 1999 qui souhaitait, curieusement pour nous, s’inscrire « en contradiction avec la sobriété aseptisée et ultra-minimaliste de la société des années 1990[[75]](#footnote-75) ». John Galliano arrivé en 1997 à la tête de la direction artistique de la maison assumait l’exubérance du projet, fasciné qu’il était par les toilettes de la Belle Époque et flirtant avec la tribalité des femmes massai et leur collier-spirale en laiton doré. Dior, « dont le nom magique comporte Dieu et Or », selon Jean Cocteau, avait besoin d’une femme fatale, une Salomé (la jeune modèle Carmen Kass au port de tête aristocratique), moitié prêtresse moitié courtisane émergeant d’un temple de sensualité et de tentation. L’or, subtilement utilisé sur le flacon, devient extravagant allant jusqu’à, littéralement, se transformer en un liquide précieux contenu dans un bassin. Baudelaire n’est pas loin, aux yeux de qui les étoffes et parures qui rehaussent la beauté de la femme « sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité[[76]](#footnote-76). » Le slogan de 1999, « La vie n’est pas en noir et blanc. La vie est en or : ‘J’adore’ » – qui semble également tout droit venu de l’essai de Baudelaire : « il faut qu’elle [la femme] étonne, qu’elle charme ; idole, elle doit se dorer pour être adorée[[77]](#footnote-77)» –, regorge en effet de références lascives : la Babylone de l’Apocalypse « vêtue d’un fin tissu de lin, de précieuses étoffes rouges et écarlates, … chargée de bijoux d’or, de pierre précieuses et de perles » (18, 16), désavouée par Tertullien : « L’or, l’argent, l’ivoire, le bois, toutes les matières qui servent à tailler des idoles, […] le plus grand outrage[[78]](#footnote-78) », accablée pour le clinquant et la fantasmagorie de la marchandise par Benjamin[[79]](#footnote-79), jusqu’à son exaltation en « beauté convulsive » « érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle » d’André Breton[[80]](#footnote-80). En 2022, tout a été abjuré, désorientalisé, innocenté. On peut objecter que la version purifiée, nue garde les bijoux à nouveau de mémoire baudelairienne : « La très-chère était nue, et connaissant mon cœur, Elle n’avait gardé que ses bijoux sonores,/ Dont le riche attirail lui donnait l’air vainqueur[[81]](#footnote-81) ». Il n’empêche que le nouveau parfum. Dior s’engage dans une démarche éco-responsable : emballage et flacon en verre recyclable, formule sans alcool (nocif pour l’épiderme), fragrances de fleurs blanches (jasmin, magnolia et néroli)[[82]](#footnote-82). Armani exploite le noir (qui entoure l’acteur Regé-Jean Page) dans sa campagne pour le parfum rechargeable *Armani Code* (2022). Tandis que chez Louis Vuitton c’est le noir et blanc qui sont à l’honneur pour racheter l’image de l’opulence : Léa Seydoux vêtue d’un simple drap blanc son sac noir Capucines non loin d’elle ou vêtue d’un blazer noir serrant pudiquement son sac écru devant elle.

Autre geste de retour à l’essentiel, la robe liquide vaporisée sur le corps de la célèbre mannequin Bella Hadid à la Fashion Week de Paris, le 30 septembre 2022, dans la Salle des Textiles du Musée des Arts et Métiers à Paris. Pour clôturer le défilé Coperni, le geste d’habillage fut pour le moins inédit. Le matériau liquide sécha instantanément au contact de la peau nue (la modèle n’était vêtue que d’une simple culotte) et se transforma en robe blanche en se solidifiant. Pour cette innovation la jeune griffe française est redevable d’un composant, créé par l’entreprise espagnole Fabrican, constitué de fibres de coton et de matériaux synthétiques intégrés à une solution polymère, formant dès lors un tissu non tissé. Une telle technique de revêtement par pulvérisation aurait vocation à être utilisée pour réparer et rafraîchir les matériaux endommagés ou usés. Or, ce happening relève-t-il de la magie, du « modavers » (calqué sur le « metavers ») ou d’un spectacle nihiliste, comme le fait remarquer Aurélien Bellanger dans son article « La révolution Coperni », qui qualifie la robe blanche de « linceul » ? « La mode est la stylisation, la ritualisation la plus accompli d’un sacrifice humain » ; « Dans la mode, le vêtement prend le contrôle du corps qu’il revêt. C’est l’expérience anthropologique ultime, celle du transfert de l’agentivité de l’animé à l’inanimé[[83]](#footnote-83) ». Étendre ce constat à la mode en général nous semble toutefois faire l’impasse sur les tentatives de « ré-génération », pour parler avec Marc Abélès. Dans son pamphlet éponyme, Abélès sauve quelque part le luxe, pour peu que celui-ci soit authentique, source d’épanouissement, facteur d’émancipation, laissant place à la créativité des sujets et « récusant l’idée d’un luxe bourgeois, réservé à une minorité privilégiée[[84]](#footnote-84) ». Pour ce faire, il faudrait réhabiliter l’artisanat, avec « sa manière d’associer l’art et la vie[[85]](#footnote-85)». On le voit, la haute couture (le cousu main) redevient laboratoire non pas du prêt-à-porter mais d’opportunités innovantes et « vertueuses » et ces gestes de retour à l’essentiel font réfléchir aux abus. L’« équitable » serait peut-être le chaînon manquant entre pudeur vestimentaire et humilité environnementale, par le soin porté aux matières, par le respect des ressources naturelles menacées.

Bottom of Form

Conclusion

Le dénuement tel que nous l’avons déduit de gestes de dévêture, ne doit pas se muer en pure ascèse ou abstinence. Certes une diète vestimentaire s’impose, un sevrage de l’overdose (sur le modèle du film documentaire *Super size me* de Morgan Spurlock (2004) qui dénonçait les effets néfastes de la malbouffe), mais l’inventivité du recyclage, des protocoles de renoncement et des gestes d’*agency* personnelle influeront davantage sur nos modes de vie que la privation. Le passage par le nu majestueux, habillé de lumière, nous a aidé à considérer la mode modeste comme un geste vestimentaire assumé, une pratique ou une expérience. Dans ces conditions, il faut déjouer, résorber l’opposition entre pudique et impudique, redynamiser les corps et les vêtements en se déshabillant de tout préjugé et, surtout, découpler les nouvelles vertus (sobriété, humilité, équité, simplicité, mais aussi aisance et confort) de l’usage métaphorique galvaudé : « industrie vertueuse » calqué sur « cercle vertueux ». La rédemption viendra d’une revitalisation de la mode purgée de ses pratiques déloyales : « la fast fashion née des années 1980 aura été à l’industrie de l’habillement ce que la thanatopraxie (les soins de conservation du mort) est à un cadavre : un cache-misère[[86]](#footnote-86). »L’aboutissement n’est pas l’abstinence mais la simplicité de l’enjouement, de l’enjoiement. Gageons que la *reflorescentia* (Érasme) que nous appelons de nos vœux puisse mener à une thérapie vestimentaire, empreinte de valeurs et de vertus.

Liste des illustrations

1. Cécile Plaisance, *Olga in burqa*, 2020, photographie lenticulaire
2. Giotto, *L’inconstance*, fresque, 120 x 60 (1303-1306), Eglise de l’Arena à Padoue
3. Michel-Ange, Saint Barthélémy, *Le Jugement dernier*, Rome, chapelle Sixtine, fresque, vers 1536-1541
4. Jean-Marie Ghislain, *Réconciliation* *(avec la joie),* 2021, (avec l’aimable autorisation de l’auteur)

1. Rosaire Bellemarie, Avant-propos à André Guindon, *L’habillé et le nu. Pour une esthétique du vêtir et du dénuder*, Presses universitaires d’Ottawa / les Editions du Cerf, 1997, p. 8. [↑](#footnote-ref-1)
2. André Guindon, , *L’habillé et le nu, op. cit.,* p. 22. [↑](#footnote-ref-2)
3. Anthony Mathé, « La sémiotique face à la mode. L’expérience du vêtement », inAmir Biglari & Nathalie Roelens (éds), *La sémiotique et son autre*, Paris, Kimé, 2019, p. 255-274, p. 259. [↑](#footnote-ref-3)
4. <https://www.artsixmic.fr/tilda-swinton-olivier-saillard-the-impossible-wardrobe> (consulté le 28/11/22) [↑](#footnote-ref-4)
5. # « Tilda Swinton vue par Olivier Saillard », in *Express Styles*, 2012,

   <https://www.lexpress.fr/styles/mode/tilda-swinton-incarne-le-musee-galliera-dans-the-impossible-wardrobe-au-palais-de-tokyo_1167753.html> 29/09/2012 (consulté le 28/11/22). [↑](#footnote-ref-5)
6. Giorgio Agamben « Qu’est-ce qu’être contemporain ? », *Nudités* (trad. de l’italien par Martin Ruef), Paris Rivages poche, 2009p. 19-31, p 27. [↑](#footnote-ref-6)
7. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages,* 1939 (éd. Rolf Tiedeman), Paris, Cerf, 2009, p.59. [↑](#footnote-ref-7)
8. <https://www.paris-art.com/giotto-solo-vices-vertus/(consulté> le 28/11/22). [↑](#footnote-ref-8)
9. André Guindon, *L’habillé et le nu, op.cit.,* p. 114. [↑](#footnote-ref-9)
10. Cf. Nathalie Roelens, « L’image c’est moi », MUCRI (Musée critique de la Sorbonne, <http://mucri.univ-paris1.fr/limage-cest-moi/>) (consulté le 28/11/22). [↑](#footnote-ref-10)
11. Pascal Mougin, « Renouveler l’attention à l’archive victimaire. À partir du travail photographique d’Agnès Geoffray », <https://journals.openedition.org/focales/1312>, p. 6. [↑](#footnote-ref-11)
12. Didi-Huberman Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 52. [↑](#footnote-ref-12)
13. Guindon André, *L’habillé et le nu*, *op.cit.,* p. 83. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Ibid*., p. 84. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Ibid*., p. 89. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Ivi*. Au sujet des seuils de la pudeur et de la gêne dans les cultures, voir Hans Peter Duerr, *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1998. [↑](#footnote-ref-16)
17. Giorgio Agamben « Nudités » (p. 81-122) in *Nudités, op.cit.*, p. 88. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Ibid*., p. 89. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Ibid*., p. 88. [↑](#footnote-ref-19)
20. Alberto Ambrosio, *Théologie de la mode. Dieu trois fois tailleur*, Paris, Herman, 2021, p. 55. [↑](#footnote-ref-20)
21. Jean-Paul Sartre, *Orphée noir*, in *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, éd. par Léopold Sédar Senghor, Paris 1948, p. IX-XLIV, p. IX. [↑](#footnote-ref-21)
22. « Les iouës : les throsnes de la pudeur », Somaize, *Le grand dictionnaire des Prétieuses*, Paris, 1660, p.40 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1522195c/f54.item> (consulté le 28/11/22). [↑](#footnote-ref-22)
23. André Guindon, *L’habillé et le nu,* *op.cit*., p. 90. [↑](#footnote-ref-23)
24. Giacomo Leopardi « Dialogo della Moda e della Morte », *Operette morali*, 1827.

    <https://it.wikisource.org/wiki/Operette_morali/Dialogo_della_Moda_e_della_Morte> La parenté lexicale entre l’étroitesse « *strettura* » et la contrainte « *costringere* », davantage visible en italien (du latin *constringere* : lier, resserrer, enchaîner, réprimer) résume le costumement imposé, forcé. [↑](#footnote-ref-24)
25. Alberto Ambrosio, *Théologie de la mode, op.cit*., p. 59. [↑](#footnote-ref-25)
26. Guindon André, *L’habillé et le nu, op.cit*., p. 113. [↑](#footnote-ref-26)
27. Le rituel de la *hevra qaddisha*, la toilette du mort, visant à purifier le corps et l’âme, se pratique en jetant sur lui un drap blanc tout en lui demandant pardon pour l’impudeur du geste. [↑](#footnote-ref-27)
28. Herman Parret, « Métamorphoses de la forme, le difforme, l’anti-forme, l’informe », in *Sémiotique et esthétique* (Françoise Parouty-David & Claude Zilberberg, éd.) Limoges, Pulim, 2003, p. 451-468. [↑](#footnote-ref-28)
29. Marion Jean-Luc, « Habiter notre terre », version augmentée de l’article in O. Artus, P.-A. de Chalendar et É. Tardivel (dir.), *Écologie et bien commun*, Cahiers de la Chaire Bien commun, nº2, 2019, pp. 139-149, p. 2. [↑](#footnote-ref-29)
30. *Ibid*., p.3. [↑](#footnote-ref-30)
31. La plateforme milanaise de rock et de mode durable autobaptisée Redemption.com n’hésite pas à s’approprier le terme pour en faire une marque. [↑](#footnote-ref-31)
32. <https://www.stellamccartney.com/lu/en/stellas-world/future-of-fashion-an-innovation-conversation.html> [↑](#footnote-ref-32)
33. André Guindon, *L’habillé et le nu, op.cit*., p. 71 [↑](#footnote-ref-33)
34. Émission sur France Culture, Série « Les vêtements de nos vies », Épisode 2/4 : *Nos années jeans*, 15/11/2022. [↑](#footnote-ref-34)
35. « De la fripe à la brique » (*L’Obs* n° 3007, 02/06/2022 p. 100-102). [↑](#footnote-ref-35)
36. <https://www.rtbf.be/article/cop27-l-engouement-pour-la-mode-eco-responsable-est-deja-retombe-11100416>, p. 3 [↑](#footnote-ref-36)
37. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-37)
38. Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Gallimard 2002. [↑](#footnote-ref-38)
39. Giulia Dondero Maria, « Marie Madeleine et les techniques de l’émotion », MUCRI <http://mucri.univ-paris1.fr/marie-madeleine-et-les-techniques-de-lemotion/> (consulté le 28/11/22) [↑](#footnote-ref-39)
40. Jacque-Alain Miller, « Signa de xi » Acte de l’ECT, 12, 1987, 57-62, p. 57. [↑](#footnote-ref-40)
41. Didi-Huberman Georges, *La disparition des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 19. [↑](#footnote-ref-41)
42. *Ibid*., p. 17. [↑](#footnote-ref-42)
43. Cf. Pier Paolo Pasolini, *Théorème* (traduit de l’italien par José Guidi), 1978, Paris, Gallimard « folio », p. 177. [↑](#footnote-ref-43)
44. [www.fontesdart.org](http://www.fontesdart.org) [↑](#footnote-ref-44)
45. Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » (1863), *Écrits sur l’art*, Paris, Livre de Poche « Classiques », 1992, pp. 503-555, p.536. [↑](#footnote-ref-45)
46. *Ibid*.*, p.* 543. [↑](#footnote-ref-46)
47. Alexandre Jérôme, « Tertullien : aux sources de la pudeur », dans le présent volume, p. [↑](#footnote-ref-47)
48. André Guindon, *L’habillé et le nu, op. cit,*, p. 71. [↑](#footnote-ref-48)
49. *Ibid*., p. 82. [↑](#footnote-ref-49)
50. *Ibid*., p. 73. [↑](#footnote-ref-50)
51. Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*, MacMillan, 1899. [↑](#footnote-ref-51)
52. *Ibid*., p. 63-64. [↑](#footnote-ref-52)
53. *Ibid*., p. 62. [↑](#footnote-ref-53)
54. *Ibid*., p. 64. [↑](#footnote-ref-54)
55. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-55)
56. Tertullien, *De Palio* 5, 3, in Jerôme Alexandre, art. cit., p. Nuançons. Le manteau XXL est très tendance en 2022-2023 car il feint le détachement de toute sophistication. [↑](#footnote-ref-56)
57. Cf. Alberto Ambrosio, *Théologie de la mode, op.cit*., p. 66. [↑](#footnote-ref-57)
58. Gilles Deleuze & Félix Guattari, «1440 - Le lisse et le strié », in *Mille Plateaux*, 1980, Paris, Minuit, p.592-595, p. 594. [↑](#footnote-ref-58)
59. *Ivi*. [↑](#footnote-ref-59)
60. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* [1927], Paris, Gallimard « Pléiade », t. II, p. 610. [↑](#footnote-ref-60)
61. Alberto Ambrosio, « Kénose de la mode. Vers un vêtement plus éthique », *Magazine du Collège des Bernardins*, été 2020 <https://www.collegedesbernardins.fr/content/kenose-de-la-mode-vers-un-vetement-plus-ethique> (consulté le 28/11/22) [↑](#footnote-ref-61)
62. Giorgio Agamben, « Auréoles », in *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, [La comunità che viene, Torino, Einaudi, 1990], 1990, p. 58 [↑](#footnote-ref-62)
63. Paul Poiret, *En habillant l’époque,* Paris, Grasset, 1930, p. 218. [↑](#footnote-ref-63)
64. André Guindon, *L’habillé et le nu*, *op.cit.,* p. 96. [↑](#footnote-ref-64)
65. *Ibid*., p. 96. [↑](#footnote-ref-65)
66. « Le vêtement, en effet, doit garder quelques ‘points fixes’, des repères corporels qui interdisent un débrayage complet. » (Jacques Fontanille, *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Seuil, 2004, p.150). [↑](#footnote-ref-66)
67. Roland Barthes, *Le plaisir du texte,* Paris, Seuil, 1973, p. 19. [↑](#footnote-ref-67)
68. Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé désir*, Paris, Gallimard, 2015, p. 58. [↑](#footnote-ref-68)
69. Sénèque, *Des bienfaits*, I-III, Paris belles Lettres, 1961, par. 5 (p. 8), in *ibid*., p. 176. [↑](#footnote-ref-69)
70. Michel Pastoureau, *Blanc. Histoire d’une couleur*, Paris, Seuil, 2022*,* p. 7. Voir aussi le remarquable entretien avec Monique Pellegrin, « Toutes de blanc vêtues. Porter sa vertu », France Culture, « Le cours de l’Histoire », 30 septembre 2021, qui interroge cette couleur prétendument « immaculée ». [↑](#footnote-ref-70)
71. *Ibid*., p. 214. [↑](#footnote-ref-71)
72. *Ibid*., p. 211. [↑](#footnote-ref-72)
73. Paul Valéry, *Tel Quel,* 1941, Paris, Gallimard. [↑](#footnote-ref-73)
74. Montaigne, *Les Essais*, Livre I – Chapitre XXX [↑](#footnote-ref-74)
75. # Pauline Jacmart, « J’adore de Dior : retour sur les coulisses d’un parfum à succès », 28/10/21 Elle, <https://www.elle.fr/Beaute/Parfums/Tendances/J-adore-de-Dior-retour-sur-les-coulisses-d-un-parfum-a-succes> consulté le 18/11/22

    [↑](#footnote-ref-75)
76. Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », art. cit., p.540. [↑](#footnote-ref-76)
77. *Ibid*., p. 543. [↑](#footnote-ref-77)
78. Tertullien, *De Spectaculis*, 2, 4-9, Sources Chrétiennes n° 332. [↑](#footnote-ref-78)
79. « La mode prescrit le rite suivant lequel le fétiche qu’est la marchandise demande à être adoré. » (Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, *op.cit*., p. 51) [↑](#footnote-ref-79)
80. André Breton, [L’Amour fou](http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Blanche/L-Amour-fou). 1937, Paris, Gallimard, “folio” 1997, p. 15. [↑](#footnote-ref-80)
81. Charles Baudelaire, « Les Bijoux », *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, p. 52. [↑](#footnote-ref-81)
82. <https://www.dior.com/en_lu/beauty/fragrance/jadore-parfum-d-eau.html> (consulté le 18/11/22). [↑](#footnote-ref-82)
83. *L’Obs*, n° 3027, 13/10/2022, p. 10. [↑](#footnote-ref-83)
84. Marc Abélès en conversation avec Marine Serre, *Ré-génération. Quelle mode pour le monde d’après ?*, Paris, L’Aube, 2022, p. 92. [↑](#footnote-ref-84)
85. Ibid., p. 98. [↑](#footnote-ref-85)
86. Audrey Millet, *Le livre noir de la mode : création, production, manipulation*, Paris, les Pérégrines, 2021, p. 50. [↑](#footnote-ref-86)