



PhD-FHSE-2026-017

The Faculty of Humanities, Education and Social Sciences

DISSERTATION

Defence held on 13/03/2026 in Esch-sur-Alzette

to obtain the degree of

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DU LUXEMBOURG

EN LETTRES

by

Alexis VANDEWEERD

Born on 6 December 1989 in Nivelles, (Belgium)

AINSI SE TAISAIT MARGIELA. LA RÉVOLUTION FIGURALE
DANS LA MODE

Dissertation defence committee

Prof Dr Nathalie ROELENS, dissertation supervisor
Professor, Université du Luxembourg

Prof Dr HDR Alberto Fabio AMBROSIO
Professor, Luxembourg School of Religion & Society

Prof Dr Sonja KMEC
Professor, Université du Luxembourg

Prof Dr Bertrand PRÉVOST
Professor, Université Bordeaux-Montaigne

Prof Dr Caroline COURBIERES
Professor, Université Paul Sabatier Toulouse 3

Abstract:

This thesis explores the silence of fashion designer Martin Margiela through his connection with the philosophy of Jean-François Lyotard, drawing on the theological concept of *kenosis* – the act by which Christ *alienates* himself from his divine nature in order to become human. In the world of *haute couture*, Margiela distinguished himself by refusing to explain his work, to appear in public, or to reveal the faces of his models, thereby standing in stark contrast to his peers, who extensively articulate their intentions and references. The *House of Margiela* (1988-2008) employed silence as a form of artistic expression, creating garments that resist verbal interpretation and encourage a purely visual mode of observation. Lyotard's philosophy, which investigates the limits of language and the expression of the ineffable, provides a relevant theoretical framework for analyzing this phenomenon. From it are mobilized concepts such as the *figural*, which exceeds mere visual representation, and the *sublime*, which pertains to the inexpressible. Likewise, the notions of *phrase-affect* and the figure of the *infans* make it possible to better understand Margiela's approach, which seems to return to a state of pure sensation, prior to language. The aim of this thesis is to demonstrate how Margiela integrates silence at the very heart of Fashion, a field traditionally saturated with discourse, and how his techniques of *de-iconization* can be analyzed through Lyotard's aesthetic theories – all in such a way as to provoke a kenotic gesture, enabling a renewed relationship between Fashion and those who wear its garments. This study thus shows that silence, far from being an absence of communication, can become a powerful and intentional form of artistic expression.

Disciplines: Aesthetics, Visual Studies, Text/Image Relations.

Keywords: Fashion, Lyotard, Martin Margiela, Deleuze, Silence, the Figural, Kenosis.

Résumé :

Cette thèse explore le silence du créateur de mode Martin Margiela, à partir de son lien avec la philosophie de Jean-François Lyotard, en s'aidant du concept théologique de *kénose* – acte d'*aliénation* du Christ de sa nature divine, pour se faire homme. Dans le monde de la haute couture, Margiela s'est distingué par son refus d'expliquer son travail, de se montrer en public ou de révéler le visage de ses mannequins, contrastant de fait avec ses confrères qui détaillent abondamment leurs intentions et références. La *House of Margiela* (1988-2008) a utilisé le silence comme une forme d'expression artistique, créant des vêtements qui résistent à l'interprétation verbale et encouragent une observation purement visuelle. La philosophie de Lyotard, qui explore les limites du langage et l'expression de l'ineffable, offre un cadre théorique pertinent pour analyser ce phénomène. De celle-ci sont mobilisés des concepts comme le *figural*, qui dépasse la simple représentation visuelle, et le *sublime*, qui concerne l'inexprimable. De même, les notions de *phrase-affect* et de la figure de l'*infans* permettent de mieux comprendre l'approche de Margiela, qui semble revenir à un état de sensation pure, antérieur au langage. L'objectif de cette thèse est de démontrer comment Margiela intègre le silence au cœur de la Mode, un domaine traditionnellement envahi par le discours, et comment ses techniques de *désiconisation* peuvent être analysées à partir des théories esthétiques de Lyotard – le tout de manière à provoquer un geste kénotique, permettant de relancer la relation entre la Mode et ceux qui en portent les vêtements. Cette étude montre alors que le silence, loin d'être une absence de communication, peut devenir une forme puissante et intentionnelle d'expression artistique.

Disciplines : Esthétique, Études visuelles, Rapports texte/image.

Mots-clefs : la Mode, Lyotard, Martin Margiela, Deleuze, le silence, le figural, la kénose.

Remerciements :

Nous souhaitons tout d’abord exprimer notre profonde gratitude à Madame Nathalie Roelens, directrice de cette thèse. Nous la remercions très sincèrement pour le temps, l’énergie et l’attention qu’elle a consacrés à l’accompagnement de ce travail, pour la rigueur de ses lectures, la finesse de ses remarques et la confiance qu’elle nous a accordée tout au long de ce parcours doctoral.

Nous remercions également Monsieur Alberto Fabio Ambrosio, membre du jury de cette thèse et ancien supérieur hiérarchique à la *Luxembourg School of Religion & Society*. Nous lui sommes reconnaissant pour le temps qu’il a consacré à notre formation, pour nous avoir transmis les rouages du métier de chercheur, ainsi que pour ses ouvrages, qui ont constitué des appuis intellectuels et humains précieux dans le développement de cette recherche.

Nos remerciements vont aussi aux autres membres du jury : Madame Sonja Kmec, pour les conseils particulièrement précieux qu’elle nous a prodigués lors des réunions du CET ; Monsieur Bertrand Prévost et Madame Caroline Courbières, que nous remercions vivement d’avoir accepté de participer à ce jury et de consacrer leur temps à la lecture et à l’évaluation de ce travail.

Nous tenons également à remercier Monsieur Jean Ehret, directeur de la *Luxembourg School of Religion & Society*, pour nous avoir donné l’opportunité de travailler au sein de cet établissement, dont l’environnement intellectuel a été déterminant pour l’aboutissement de cette thèse. Au sein de la *LSRS*, nous souhaitons exprimer notre reconnaissance à Chris Doude van Troostwijk pour ses conseils éclairants à propos de Lyotard, ainsi qu’à Julien Jeusette, Richard Atchadé, Matthew Pawlak, Yves Olinger, Claude Armel Otabela, Georg Rubel, Katja Soennecken, Diana Mistrănu, Grégory Quenet et Marius van Hoogstraten, pour leur disponibilité, leurs encouragements et, plus largement, pour la qualité des échanges intellectuels et humains partagés. Une pensée particulière va à Georg Rubel, dont l’humour a souvent su alléger les moments de doute. Nous remercions également Thomas Vercruysse, collègue du groupe de recherche *Mode et Religion* et ancien professeur, pour ses encouragements constants, ainsi que Giulia Mensitieri, Monika Osvald, Valentina Maurella et Kenza Habidda, pour leur gentillesse, leur présence et la richesse de nos échanges au sein de ce groupe de recherche.

Nous remercions également Benoît Berthou, qui, après une rencontre inoubliable le temps d'un colloque, est resté disponible des mois durant pour répondre à nos questions, tout en nous suggérant des pistes de réflexion et des orientations de recherche qui ont nourri et affiné ce travail. Nous souhaitons aussi remercier Corinne Enaudeau, Jean-Michel Salanskis, Frans van Peperstraten, ainsi que tous les autres participants du colloque « Enfances interminables, Renaissances de l'art et du croire chez Jean-François Lyotard », pour leurs encouragements quant à notre sujet de recherche.

Nous tenons à exprimer notre gratitude à Madame Sylvie Freyermuth, Monsieur Gian Maria Tore, Madame Eve Lejot et Madame Tonia Raus, pour leur disponibilité, leurs conseils avisés et, en particulier pour Madame Eve Lejot, pour son cours de préparation à la thèse. Nous souhaitons également remercier Monsieur Francesco Masci, dont un essai a exercé une influence majeure sur le développement de cette thèse, et que nous remercions tout particulièrement d'avoir accepté de participer à l'une de nos séances de séminaire au *Collège des Bernardins*.

Sur un plan plus personnel, nous remercions chaleureusement notre mère, Suavis Vandeweerd, pour avoir relu cette thèse avec une attention précieuse. Nous remercions profondément Aurélie Sénéchal, notre compagne, pour nous avoir accompagné tout au long de cette aventure, avec patience, soutien et compréhension. Enfin, nous remercions Jules Wax, un ami précieux dont les conseils et idées l'ont été tout autant.

Enfin, nous souhaitons adresser un remerciement collectif à notre famille, nos amis, nos anciens collègues de la *LSRS*, nos collègues rencontrés au *Collège des Bernardins* et au sein du groupe de recherche *Mode et Religion*, ainsi qu'à nos camarades doctorants, pour leur présence, leurs encouragements et les discussions qui ont nourri, de près ou de loin, ce travail de recherche.

Table des matières

REMERCIEMENTS :	V
ABRÉVIATIONS	XI
INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
PARTIE I – LE VISIBLE ET LE DICIBLE EN DEHORS DE LA MODE	7
CHAPITRE 1 – CLARIFICATIONS ÉPISTÉMOLOGIQUES	13
1.1. POUVOIRS ET CONTRE-POUVOIRS DU DISCOURS DANS LA MODE	13
1.2. PROBLÉMATIQUE	24
1.3. MÉTHODE D'ANALYSE	38
CHAPITRE 2 – LES ÉTUDES VISUELLES ET L'ICONOLOGIE POLITIQUE : DES DISCIPLINES ADÉQUATES POUR APPROCHER LE SILENCE D'UN CRÉATEUR	57
2.1. UNE THÈSE D'ICONOLOGIE POLITIQUE	57
2.2. L'ICONOLOGIE POLITIQUE ET LES ÉTUDES VISUELLES : ENTRE LE DISCOURS ET LA FIGURE	63
2.3. L'ICONOLOGIE POLITIQUE : REPENSER LA NOTION D'ICONOLOGIE	67
2.4. L'ICONOLOGIE POLITIQUE : APPROCHER LES IMAGES À L'AUNE DES THÉORIES DE LA SUBALTERNITÉ	71
CHAPITRE 3 – INTÉGRER LA PENSÉE DE LYOTARD DANS L'ICONOLOGIE POLITIQUE ET LES ÉTUDES VISUELLES	77
3.1. ICONOLOGIE POLITIQUE ET POLITIQUE DU DIFFÉREND	79
3.2. UNE THÈSE S'INSCRIVANT DANS LA DYNAMIQUE DU TOURNANT PICTORIAL	96
3.3. APPROCHER LA MODE PAR LE TOURNANT PICTORIAL	108
CHAPITRE 4 – LE FIGURAL, L'OPÉRATEUR IDÉAL POUR NOTRE « PROBLÈME »	113
4.1. QU'EST-CE QU'UNE FIGURE ?	119
4.2. LA FIGURE ET LE FIGURAL DANS LA PENSÉE DU PREMIER LYOTARD	125
4.3. LE FIGURAL CHEZ DELEUZE ET GUATTARI : L'ART COMME LOGIQUE DE LA SENSATION, ET LA FIGURE COMME ALIÉNATION DE L'ALIÉNATION	146
CONCLUSION DE LA PARTIE I	159
PARTIE II – LE DICIBLE ET LE VISIBLE DANS LA MODE : LE CAS DU DEVENIR-DISCOURS DE LA MODE	163
CHAPITRE 5 – DE LA DÉFINITION DU MOT « MODE »	171
5.1. LES TROIS ORIGINES DU VÊTEMENT	173
5.2. QU'ENTEND-ON PAR LE TERME « MODE » ?	181
5.3. LES DEUX APPROCHES GÉNÉRALES DU MOT « MODE » DANS LE LANGAGE ORDINAIRE	186

CHAPITRE 6 – LES THÉORIES CLASSIQUES DES ÉTUDES DE MODE : VERS UNE MODE FIGURATIVE.....	193
6.1. LES ÉTUDES DE MODE : UNE (IN)DISCIPLINE (IL)LÉGITIME.....	195
6.2. LES DIALECTIQUES DE LA MODE.....	202
6.3. D’AUTRES THÉORIES DE LA MODE : SIMULACRE, VIDE, HYPERMODERNITÉ	209
CHAPITRE 7 – LES ÉTUDES DE MODE ET LE DICIBLE : LE LANGAGE DU VÊTEMENT.....	219
7.1. LE PARADIGME DU VÊTEMENT EN TANT QUE LANGAGE.....	222
7.2. L’IDÉE DE LA MODE EN TANT QUE LANGAGE : BARTHES ET LE <i>SYSTÈME DE LA MODE</i>	232
7.3. DEUX EXEMPLES : LA POÉSIE COUTURIÈRE ET LE PATRIMOINE SPIRITUEL	247
CHAPITRE 8 – LA MODE EN TANT QUE RÉGIME FIGURATIF.....	255
8.1. LE FIGURATIF EN SOI.....	258
8.2. <i>LAMODE</i> ET LA LOGIQUE DU SPECTACLE.....	261
8.3. <i>LAMODE</i> ET LA LOGIQUE DE LA FASCINATION	270
8.4. <i>LAMODE</i> ET LA LOGIQUE DE LA REPRÉSENTATION.....	278
8.5. <i>LAMODE</i> DÉFINIE DIRECTEMENT PAR LYOTARD.....	281
CONCLUSION DE LA PARTIE II.	289
PARTIE III – LA MODE EN DEHORS DU DICIBLE ET DU VISIBLE : LE CAS EXEMPLAIRE DE MARTIN MARGIELA	291
CHAPITRE 9 – LE SILENCE DE MARTIN MARGIELA, UN OBJET D’ÉTUDES VISUELLES	299
9.1. UNE ESTHÉTIQUE DE L’ABSENCE	299
9.2. LA PLACE DES ÉTUDES SUR MARTIN MARGIELA DANS LES ÉTUDES DE MODOLOGIE.....	317
9.3. APPROCHER LE SILENCE DE MARGIELA PAR D’AUTRES DISCIPLINES.....	344
CHAPITRE 10 – LE VÊTEMENT ET LA QUESTION DU FIGURAL	361
10.1. DE LA FIGURE DANS LA MODE	362
10.2. QU’EST-CE QUE L’ <i>AMODE</i> ?.....	368
10.3. DE L’ <i>AMODE</i> ET DE <i>LAMODE</i> DANS LA QUESTION DU SUBLIME.....	373
CHAPITRE 11 – LES STRATÉGIES FIGURALES DE MARTIN MARGIELA.....	377
11.1. DETERRITORIALISER ET RETERRITORIALISER LES FORMES DES PARTIES DU CORPS : L’EXEMPLE DES <i>TABI</i>	382
11.2. DÉFAIRE ET REFAIRE LE VISAGE DANS LA MODE : LES CORPS-SANS-VISAGE DE MARTIN MARGIELA	387
11.3. DE LA QUESTION DU SOMATOCENTRISME DANS LA MODE, ET SA MISE EN TENSION LORS D’UNE EXPOSITION FONDAMENTALE DE MARTIN MARGIELA	397
CHAPITRE 12 – LA KÉNOSE COMME ACHÈVEMENT DE LA MODE DE MARTIN MARGIELA	405
12.1. KÉNOSE & ALIÉNATION	406
12.2. LA KÉNOSE : LA SEULE SALVATION POSSIBLE DE LA MODE	417

12.3. LA KÉNOSE, LE GESTE INCONSCIENT FONDAMENTAL DE MARGIELA.....	425
CONCLUSION	433
BIBLIOGRAPHIE	443
TABLE DES MATIÈRES DÉTAILLÉE	473

Abréviations

Œuvres de Lyotard :

- Jean-François Lyotard, *Discours Figure* [1971], Paris, Klincksieck, 2017 : *DF*
- Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels* [1973], Paris, Galilée, 1994 : *DP*
- Jean-François Lyotard, *Dérives à partir de Marx et Freud*, Paris, 10/18, 1973 : *DMF*
- Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974 : *EL*
- Jean-François Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp / Duchamp's Transformers* [1977], Louvain, Leuven University Press, 2010 : *TD*
- Jean-François Lyotard, *Rudiments païens*, Paris, 10/18, 1977 : *RP*
- Jean-François Lyotard, *Instructions païennes*, Paris, Galilée, 1977 : *IP*
- Jean-François Lyotard, Jean-Loup Thébaud, *Au Juste* [1979], Paris, Bourgois, 2006 : *AJ*
- Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979 : *CP*
- Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983 : *DI*
- Jean-François Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984 : *TI*
- Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants, Correspondances, 1982-1985*, Galilée, 1986 : *PE*
- Jean-François Lyotard, *Que peindre ?* [1987], Paris, Hermann, 2008 : *QP*
- Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988 : *LI*
- Jean-François Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, Galilée, 1988 : *HJ*
- Jean-François Lyotard, *La Guerre des Algériens, Écrits 1956-1963*, Paris, Galilée, 1989 : *GA*
- Jean-François Lyotard, *Pérégrinations*, Paris, Galilée, 1990 : *PR*
- Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991 : *LE*
- Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime, (Kant, Critique de la faculté de juger, §§ 23-29)*, Paris, Galilée, 1991 : *LAS*
- Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993 : *MP*
- Jean-François Lyotard, *La Confession d'Augustin*, Paris, Galilée, 1998 : *CA*
- Jean-François Lyotard, *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000 : *MLP*
- Jean-François Lyotard, *Textes dispersés I : Esthétique et théorie de l'art*, Louvain, Leuven University Press, 2012 : *TXT1*

- Jean-François Lyotard, *Textes dispersés II : artistes contemporains*, Louvain, Leuven University Press, 2012 : TXT2

Œuvres de Deleuze :

- Gilles Deleuze, *Proust et les signes* [1964], Paris, Presses Universitaires de France [désormais PUF], 2022 : PLS
- Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, PUF, 1962 : NP
- Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Paris, PUF, 1965 : N
- Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968 : DR
- Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil, 2002 : FB
- Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983 : C1
- Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985 : C2
- Gilles Deleuze, *Foucault* [1986], Paris, Minuit, 2004 : FO
- Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993 : CC
- Gilles Deleuze, *Pourparlers, 1972-1990* [1990], Paris, Minuit, 2000 : PP
- Gilles Deleuze, *L'Île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002 : ID
- Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003 : DRF
- Gilles Deleuze, *Sur la peinture, Cours mars-juin 1981*, Paris, Minuit, 2023 : SP
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972 : AO
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975 : KPLM
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980 : 1000P
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991], Paris, Minuit, 2005 : QQP
- Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues* [1977], Paris, Flammarion, 1996 : DLG

Introduction générale

Avec Martin Margiela, le silence était la loi. Le créateur n'expliquait rien.¹ (Matthew Schneier, « Martin Margiela: The Silent Designer Whose Clothes Tell All », *The New York Times* [en ligne], 05/03/2018, URL : <https://www.nytimes.com/2018/03/05/fashion/martin-margiela-exhibition-palais-galliera-paris.html>. Consulté le 07/07/2022.)

Le couturier Martin Margiela, l'artiste-plasticien Banksy, le collectif d'écrivains Wu-Ming, l'écrivaine Elena Ferrante, ou encore récemment, le couturier anonyme *Vanilla Jellaba* – tous ont choisi de se tenir au loin de la *société du spectacle*, de l'*économie de l'attention* et de l'explosion de la circulation des *data* et des informations. Gilles Deleuze, vers la fin de sa vie, commentait ainsi cet aspect caractéristique des *sociétés de contrôle* :

On fait parfois comme si les gens ne pouvaient pas s'exprimer. Mais, en fait, ils n'arrêtent pas de s'exprimer. Les couples maudits sont ceux où la femme ne peut pas être distraite ou fatiguée sans que l'homme dise : « Qu'est-ce que tu as ? exprime-toi... », et l'homme sans que la femme..., etc. La radio, la télévision ont fait déborder le couple, l'ont essaimé partout, et nous sommes transpercés de paroles inutiles, de quantités démentes de paroles et d'images. La bêtise n'est jamais muette ni aveugle. [...] Les forces de répression n'empêchent pas les gens de s'exprimer, elles les forcent au contraire à s'exprimer. [...] Ce dont on crève actuellement, ce n'est pas du brouillage, c'est des propositions qui n'ont aucun intérêt.²

Parler, commenter, interpréter relèverait alors d'une forme d'acquiescement et d'adoubement envers ce *flot de paroles inutiles*.

Dès lors, *ne pas se montrer* ou *ne pas s'exprimer* relèverait d'un acte de résistance intense, à l'encontre particulièrement de ce que Lyotard a pu appeler la *logique du développement* – mise à jour du concept heideggérien de l'arraisonement de l'homme par la technique³, ou du concept d'Adorno et Horkheimer de *raison instrumentale* ou *administrée*⁴, dérivant d'une « rationalisation bureaucratique »⁵. Pour contrer l'aliénation du *logos* contemporain – qui prend souvent le nom de *communication* –, il faudrait alors installer des espaces de silence dans ce flux incessant de bruits, comme le confirme Deleuze :

¹ Traduction personnelle de « With Margiela, the rule was silence. The creator didn't explain. »

² *PP*, pp. 298-299.

³ Martin Heidegger, « La question de la technique » in *Essais et conférences* [1954], Paris, Gallimard, 1958, pp. 9-48.

⁴ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La dialectique de la Raison, Fragments philosophiques* [1944], Paris, Gallimard, 2015.

⁵ Par cette formule, Susan Sontag reprend Max Weber. (Susan Sontag, *L'Œuvre parle*, Paris, Seuil, 1968, p. 339.)

Si bien que le problème n'est plus de faire que les gens s'expriment, mais de leur ménager des vacuoles de solitude et de silence à partir desquelles ils auraient enfin quelque chose à dire. Douceur de n'avoir rien à dire, droit de n'avoir rien à dire, puisque c'est la condition pour que se forme quelque chose de rare ou de raréfié qui mériterait un peu d'être dit.⁶

Nous y percevons alors un véritable *éthos du silence*, en lien avec des réflexions contemporaines, mais tout autant intemporelles – celles des problématiques des avant-gardes, voire des problématiques de toute forme d'art : la question du *sensible*, et de son opposition au *concept* ; étant donné que, comme l'affirme Jacques Rancière, la « modernité poétique ou littéraire » dérive de « l'exploration des pouvoirs d'un langage détourné de ses usages communicationnels. »⁷ Il s'agit là de mettre en avant une parole particulière de l'art et du sensible, car, comme l'affirme Lyotard, « on ne peint pas pour parler, mais pour se taire »⁸.

Dans les pages qui suivent, nous souhaitons ainsi étudier une de ces stratégies du silence – ou du *neutre*, dirait Roland Barthes⁹ – : le silence résolu du couturier Martin Margiela. De 1988 à 2008, cet artiste a minimisé au maximum ses prises de parole, ses interviews, et ses apparitions publiques – en disparaissant notamment rapidement du monde médiatique de la Mode¹⁰ dès son deuxième défilé. L'*évidement* de sa personne s'est concrétisé à son départ de la maison de haute couture qu'il avait pourtant fondée. Dans ce monde de la Mode – qui a une place privilégiée dans la *société administrée* –, ce silence a grandement différé d'une certaine loi de la Mode, qui se repose pleinement sur le discours, l'explication et l'interprétation des tenues.

À l'image de Roland Barthes, nous pourrions même définir le système de la Mode comme une langue – calquée sur le modèle du langage parlé, voire comme une partie intégrale du langage articulé. Dès lors, en plus des sciences de la communication ou des études de Mode, nous estimons que le fait de se murer ainsi dans le silence mérite d'être traité à l'aune des sciences littéraires, linguistiques et esthétiques. Ce n'est pas un silence de créateur résultant d'une simple peur de l'exposition, mais bien la manifestation de l'apparition d'une des *vacuoles de silence* évoquées par Deleuze. Ce type de stratégies permet alors d'*aliéner de l'aliénation*, sans pour

⁶ *PP*, p. 299.

⁷ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 38.

⁸ *DP*, p. 86.

⁹ Roland Barthes, « Le neutre », in *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, pp. 135-136. Roland Barthes, *Le Neutre, Notes de cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, IMEC, 2002. Roland Barthes, *le Neutre, Cours au Collège de France 1978*, Paris, Seuil, 2023.

¹⁰ Comme Roland Barthes, on « écrira *Mode* avec une majuscule dans le sens de *fashion*, de façon à pouvoir garder l'opposition entre la Mode et une mode (*fad*). » Cette majuscule permet aussi de désigner la Mode comme un *sujet*, comme Barthes qui n'hésite pas à la doter de parole dans son *Système de la mode*. (Roland Barthes, *Système de la mode* [1967], Paris, Seuil, 2015, p. 13.)

autant se retirer pleinement de ce *monde du paradigme*, à l'origine des maux que l'on a décrits plus haut. Nous reprenons cette notion de paradigme à Roland Barthes : il s'agit de ce qui relève de « l'opposition de deux termes virtuels dont j'actualise l'un pour pouvoir parler, pour pouvoir produire du sens »¹¹ – ce qui implique de *faire taire* l'autre –, soit la base de la réflexion structurale, et explicitant son lien avec « la société de l'échange »¹², si l'on suit Julia Kristeva interprétant Barthes. Le cas de ce père de la science des signes quant à ces questions est d'ailleurs on ne peut plus pertinent : après s'être passionné pour une forme basique de sémiologie avec ses *Mythologies*, cet homme de lettres est passé à une phase d'égale passion pour la *rigidité* du structuralisme, pour son « activité classificatrice »¹³, ne serait-ce que comme manière de répondre aux critiques de sa première phase (qui pointaient du doigt l'absence de rigueur scientifique de son approche des mythes¹⁴), ainsi qu'à, finalement, une dernière phase de résistance manifeste à la théorie – en mettant en avant une recherche des *intensités*¹⁵, de la *jouissance du texte* et de la *signifiante*.

Ce dernier terme, central dans notre démarche, est riche d'une longue histoire conceptuelle, au sein de diverses sciences humaines, que ce soit chez Émile Benveniste, Michael Riffaterre, Julia Kristeva ou encore Roland Barthes. Pour le premier, cette notion désigne simplement ce « caractère commun à tous les systèmes [, ce] critère de leur appartenance à la sémiologie [qui] est leur propriété de signifier »¹⁶ ; pour le second, elle s'oppose à *l'usage quotidien et normé des mots*, dans leur relation extérieure au sens selon leur énonciation, et la signifiante s'illustre alors pleinement dans un *sens propre* au texte¹⁷. Pour Kristeva, cette notion a assumé plusieurs sens suivant les systèmes qu'elle a mis en place, et nous retenons d'eux celui où la signifiante possède le taux généalogique le plus fort, c'est-à-dire quand la signifiante correspond à ce qui précède la mise en voix ou en texte du sens¹⁸. Finalement, chez Roland Barthes, suivant Kristeva, la signifiante d'un texte correspond à *ce qui ne peut être mis en signification*, et ce

¹¹ Roland Barthes, *le Neutre*, op. cit., p. 49.

¹² Julia Kristeva, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 61.

¹³ Roland Barthes, cité dans : Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypermensible*, Paris, Minuit, 2017, p. 125.

¹⁴ Nous pensons, par exemple, aux critiques de Georges Mounin, qui pointe du doigt les erreurs du Barthes d'alors à propos de Saussure, et qui qualifie alors le travail du mythologue « de psychologie sociale ou de psychosociologie plutôt que de sémiologie. » (Georges Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1970. François Dosse, *Histoire du structuralisme, Tome I, Le champ du signe, 1945-1966* [1991], Paris, La Découverte, 2012, p. 101.)

¹⁵ Dans le présent texte, nous mobiliserons la notion d'intensité à la suite de la philosophie française des années 1970, d'influence nietzschéenne. Nous pensons particulièrement à Lyotard, Klossowski, mais surtout Deleuze : les intensités y ont des affinités avec les devenirs, les flux et les affects. (À ce sujet, voir entre-autre : *1000P*, p. 200. CC, p. 164. DRF, p. 21, pp. 165-166.)

¹⁶ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 51. Nous soulignons

¹⁷ Michale Riffaterre, « L'illusion référentielle » in Gérard Genette, Tzvetan Todorov (dirs.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 91-118.

¹⁸ Julia Kristeva, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, op. cit.

qui correspond à la dimension corporelle et charnelle d'un texte : « [q]u'est-ce que la signifiante ? C'est le sens *en ce qu'il est produit sensuellement*. »¹⁹ En elle, « il y a du sens, mais ce sens ne se laisse pas "prendre" ; il reste fluide, frémissant d'une légère ébullition. »²⁰ Nous reviendrons après sur cette approche de la signifiante, notamment dans son opposition (ou sa complémentarité) avec le concept de signification. Pour notre étude, parmi les avatars de la signifiante, nous mobilisons en premier lieu celui qui permet au mieux de montrer en quoi la Mode actuelle est aliénée par une certaine approche de la parole, tout en s'en émancipant pleinement à l'aide d'une force située à la fois dans le creux de l'œil et dans celui de la parole : il s'agit du *figural*, tel que ce concept a pu être mobilisé par Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, et toute une série de théoriciens du cinéma dans les années 90 – terme central, sur lequel nous reviendrons plus d'une fois.

Il s'agit, finalement, par ce geste d'étude du silence de Margiela à la lumière du concept opérateur du *figural*, de s'inscrire dans un mouvement intellectuel contemporain : celui des études du *retour du sensible*.

Assistons-nous à un retour du sensible ? Le sujet des affects – dans tous les sens du terme – semble revenir aujourd'hui au premier plan dans des domaines où a priori on l'attendrait le moins : les sciences sociales, la théorie politique ou la pensée économique, par exemple. Sous le terme de *care* en particulier (soin, sollicitude), de nombreux travaux ont mis l'accent sur une nécessaire écoute de ce qui avait peu de voix jusqu'ici dans l'espace théorique : la souffrance, la vulnérabilité, le souci de l'autre.²¹

Nous parlons d'un retour du sensible car notre étude cherche à continuer les réflexions de Barthes quant à l'objet Mode. En effet, son système de la Mode date de sa seconde phase intellectuelle – celle de la *terreur théorique* –, et cet objet n'a pas pu être malheureusement étudié à partir de ses théories de la signifiante – sachant qu'il est mort soudainement en 1980, en cours de cette phase intellectuelle. Nous voulons nous servir du silence de Margiela comme un véritable *pré-texte* pour étudier une certaine forme de part sensible du vêtement qui a manqué dans l'étude barthésienne du système de la Mode.

Par *pré-texte*, outre le sens d'allégation ou d'occasion pour s'autoriser à faire quoi que ce soit, nous entendons ce qui précède la formation d'un texte ; ce peut être un autre texte – comme il en est le cas dans les études intertextuelles –, voire n'importe quel autre objet – quand bien même, suivant certaines approches sémiotiques, le terme de texte peut être étendu à tout objet

¹⁹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte* [1973], Paris, Seuil, 2014, p. 97. Nous soulignons.

²⁰ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 101.

²¹ Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, op. cit., p. 33.

de sens. Ce silence de créateur est donc ce qui est à la base de notre texte, ainsi qu'également son corpus primaire – soit ce sur quoi porte principalement notre pensée. Toutes nos réflexions à propos d'autres objets en lien avec le silence de Margiela sont donc traités dans notre approche comme des possibilités de mieux approcher et travailler ce silence de créateur. Ajoutons que, si nous souhaitons étudier ce pré-texte à partir des théories du figural, c'est parce que notre but final est de voir en quoi ce silence de créateur rejoint une certaine conception de l'écriture chez Barthes et chez Lyotard, que nous résumerons dans le dernier chapitre de notre étude par une approche profane du concept théologique de *kénose* : nous entendons ici le fait de se faire silence pour pouvoir *laisser parler* ce que nous avons créé – par là nous rejoignons alors le *topos* essentiel de la figure de Martin Margiela, soit le fait d'avoir créé des vêtements qui parlent à sa place²². Le développement de notre raisonnement, divisé en trois parties, reflète ainsi cette orientation de notre thèse.

Nous y étudions, dans une première partie, l'intérêt de l'enjeu de notre recherche dans les mouvances académiques et scientifiques modernes – soit dans les problématiques actuelles des études visuelles. Le but de ce premier temps consiste avant tout à asseoir la pertinence de la notion de figural, ainsi que celle de la pensée de Lyotard, dans le corpus de cette discipline encore en plein développement. C'est pour cela que le premier chapitre de notre étude porte sur certaines clarifications épistémologiques – que ce soit à propos de notre méthodologie et des termes employés. Il ne sera donc pas tant traité de Mode, ou de Martin Margiela, dans ce premier moment de notre travail.

Dans un second temps, nous enchaînons sur une contextualisation et un éclaircissement d'un certain nombre de notions et de concepts à propos de la Mode, notamment dans le but d'arriver à un couple conceptuel antinomique entre des approches foncièrement figurative et figurale de la Mode. En nous inspirant du travail lacanien de la langue, nous les baptisons *lamode* et *l'amode*. C'est-à-dire, pour le premier, le signifiant «la mode» tel qu'il est utilisé quotidiennement dans le langage ordinaire, et pour le second, une approche de la Mode pensée en opposition aux valeurs de *lamode*, sans pour autant que cette différence ne se signale explicitement à l'oral.

Enfin, dans un troisième et dernier temps, nous cherchons à montrer explicitement que Margiela relève de ce second régime esthétique de la Mode, et que l'approche figurale de ce couturier

²² Matthew Schneier, « Martin Margiela : The Silent Designer Whose Clothes Tell All », art. cit.

s'inscrit dans les problématiques contemporaines d'économie de l'attention et de luttes entre régimes d'images – à partir d'une approche kénétique à propos de ces questions, c'est-à-dire en promouvant une ode à la signifiance dans la Mode plutôt qu'à la signification.

Quoique le silence de Margiela semble relégué dans cette troisième partie, il nous aura fallu passer par ces deux parties précédentes pour donner à voir explicitement l'intérêt de nos dires et de notre raisonnement. De plus, nous souhaitons rappeler que ce silence est un pré-texte à l'exploration des problématiques du figural dans la Mode : finalement, nous cherchons avant tout à étudier les questions de sens et de signifiance dans la Mode, et le silence de Margiela est à la fois un cas exemplaire d'étude de cette question, ainsi qu'une forme de réponse à un certain nombre de questions posées dans les deux premières parties de notre étude. Enfin, nous souhaitons terminer cette troisième partie sur un chapitre consacré exclusivement à la notion de kénose, car celle-ci s'est révélée être au cours de notre recherche le but ultime *mais* sous-jacent de toute l'entreprise de Margiela.

Dès lors, dans la conclusion de notre thèse, nous montrons que la kénose est tout autant le but également « ultime et sous-jacent » des réflexions de Barthes quant aux notions de signification et de signifiance, notamment à propos de la Mode. Ce développement en trois parties de notre raisonnement incarne ainsi au mieux les différents rebondissements et *trouvailles*²³ que nous avons eus tout au long de notre entreprise doctorale.

²³ Chris Doude van Troostwijk, *Trouvailles, Anamnèses de la critique, Kant, Freud, Lyotard*, Amsterdam, Strasbourg, Universiteit van Amsterdam, 2003.

Partie I – Le visible et le dicible en dehors de la Mode

Imaginez que, tout à coup, des fragments de l'univers matériel tangible (tomates, pluie, oiseaux, pierres, melons, poissons, anguilles, termites, mères, chiens, moisissures, eau salée) se révoltent contre l'incessant flot d'images qui les dénature et dans lequel ils se trouvent emprisonnés ! Imaginez-les réagissant pour revendiquer leur liberté à l'égard de toutes les manipulations grammaticales, numériques ou picturales ! *Imaginez une rébellion des représentations !* (John Berger, « Trois expositions de Miquel Barceló : De la résistance des choses peintes » in *Le Monde diplomatique*, avril 1996, p. 32. [Nous soulignons.])

Avant de présenter les points d'inflexion concernant le refus du discours de Martin Margiela et le figural (sujets de la troisième partie de notre étude), nous souhaitons d'abord définir dans quelle(s) discipline(s) s'inscrit exactement notre réflexion. Il se trouve que notre texte déborde des études de mode, et se rapproche donc de la philosophie esthétique, sans pour autant s'y territorialiser complètement, puisque la question discursive ou linguistique y a également son importance – même si nous étudions plutôt l'*absence* ou le *retrait* du discours. Il nous faut donc partir d'une école intellectuelle pour qui ces éléments sont en son centre. Rappelons malgré tout que cette question du silence de Margiela a déjà fait l'objet de maintes études, notamment dans le domaine des *fashion studies* ; ou encore, dans une certaine mesure, au sein de certaines approches philosophiques de la Mode – suivant les liens souvent évoqués entre la Mode de Margiela et le concept derridien de *déconstruction*. Cela étant dit, nous allons travailler ici cette problématique à partir d'un champ de recherche encore en construction²⁴, l'*iconologie politique*, dérivée des études visuelles (ou de culture visuelle).

La problématique centrale de cette discipline touche, en effet, directement à la dialectique majeure de la démarche de Margiela, soit l'articulation entre le *visible* et le *dicible* : étant donné que la Mode, art des apparences, correspond à « une manière d'apparaître dans l'espace public, de s'apprécier soi-même dans son propre regard, et de choisir la façon d'être perçu par le regard des autres »²⁵. Rajoutons que, « comme l'a souligné l'historienne de l'art Anne Hollander, l'aspect essentiel du vêtement est son impact visuel, et “toutes les autres

²⁴ Encore en 2018, Maxime Boidy disait que c'était « la clé de voûte d'un projet de recherche dont toutes les implications, en particulier méthodologiques, n'ont pas été soulevées. » (Maxime Boidy, « Qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthode » in *Actes du colloque Arts & Langages, épreuve contemporaine des relations textes et images*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, p. 165.)

²⁵ Marie-José Mondzain, *La Mode*, Montrouge, Bayard Éditions, 2009, p.63, p. 11.

considérations sont occasionnelles et conditionnelles”²⁶ »²⁷ ; là où Elisabeth Wilson souligne que la Mode est « une forme d’art visuel, une création d’images *avec le visible même comme médium* »²⁸. En conséquence, la Mode s’inscrit au cœur même de la *visibilité* ou de la *visualité*, éléments d’études centraux des études visuelles.

De même, à partir du point d’achoppement de Margiela quant au discours, nous pouvons relier cette question centrale des apparences à celle de la *mise en discours* de la Mode – ou de son refus. « La mode n’a plus rien à dire », énonce Lidj Edelkoort, « gourou de la mode » et « grande spécialiste des tendances »²⁹ ; si tant est que la Mode ait eu un jour quelque rapport avec le dicible. Par son silence, Margiela s’inscrit dans une longue historiographie à propos des rapports supposément agonistiques entre les images et les mots³⁰ : avec la Mode, art du visible, pensée *culturellement* comme obstacle *naturalisé* au discours – c’est-à-dire que l’opposition entre Mode et discours serait naturelle, qu’*elle irait de soi*. Comme l’a expliqué William John Thomas Mitchell, figure majeure des études visuelles contemporaines, la « dialectique du mot et de l’image semble être une constante de la fabrique de signes qu’une culture tisse autour d’elle. »³¹ De cette relation entre le dire et le voir, il perçoit alors une « compulsion à concevoir la relation entre mots et images en termes politiques, comme une *querelle territoriale* ou un *combat d’idéologies rivales* »³². Il en est de même pour la relation entre Mode et discours, comme l’exemplifie la démarche de Martin Margiela. Ce constat pourrait d’ailleurs aider à expliquer comment Margiela, malgré son refus de s’exprimer, a pu connaître un tel succès dans le monde médiatique de la Mode, espace pourtant du discours et de la « communication généralisée »³³ : le couturier silencieux renforce et légitime cette idée des arts du visible comme étant hétérogènes et incompatibles par rapport au dicible. Il permet à la Mode de s’inscrire dans la logique des arts non plus comme un *simple* art appliqué, assimilable à de l’artisanat, mais –

²⁶ Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, New York, Viking, 1978, p. 311.

²⁷ Traduction personnelle de : « As the art historian Anne Hollander has pointed out, the essential aspect of clothing is its visual impact and “all other considerations are occasional and conditional”. » (Sung Bok Kim, « Is Fashion Art? » in *Fashion Theory*, 2, 1, 1998, p. 52.)

²⁸ Traduction personnelle de : « a form of visual art, a creation of images with the visible self as its medium ». (Elisabeth Wilson, *Adorned in Dreams*, Berkeley, University of California Press, 1987, p.9. Nous soulignons.)

²⁹ Marie-Dominique Lelièvre, Lidj Edelkoort (appelée ici Li Edelkoort), « Interview Li Edelkoort : “La mode n’a plus rien à dire” » in *Libération*, 2015, URL : https://www.liberation.fr/mode/2015/05/08/la-mode-n-a-plus-rien-a-dire_1299782/ Consulté le 22/01/2022.

³⁰ William John Thomas Mitchell, *Iconologie, Image, texte, idéologie* [1986], Paris, Amsterdam, 2018, p. 77.

³¹ *Ibid.*, p. 76.

³² *Ibid.*, pp. 76-77. (Nous soulignons.)

³³ Jean-François Lyotard, « Paradoxe sur le graphisme » in *MP*, p. 42.

nonobstant les rares mots de Margiela à ce sujet³⁴ – plutôt comme une partie des beaux-arts³⁵, dont la qualité première correspond au *somptuaire*³⁶ plus qu'à l'*utilitaire*. Pour appuyer et éclaircir ce point, nous nous en référons au philosophe Bernard Stiegler, qui, en directe filiation avec Georges Bataille à propos de la grotte de Lascaux³⁷, a travaillé sur la question de la naissance de l'art³⁸. Nous mobilisons son exemple suivant, plutôt surprenant, mais qui touche directement à la question de la parure, explicitement reliée à la notion de somptuaire :

Le travail esthétique des objets usuels surchargés de symbolique renvoie à quelque chose qui est au-delà et en deçà de *ce à quoi est destiné l'objet utilitaire*. Un harpon destiné à chasser le phoque est ciselé – ciselure *qui ne sert à rien* pour attraper le phoque, et cependant, le facteur de harpon, c'est-à-dire le chasseur, passe peut-être plus de temps à ciseler le manche qu'à fabriquer la lame. Ce geste inscrit le phoque et sa mort dans le circuit de l'individuation où, au-delà de la viande, de la graisse et de la peau, quelque chose qui ne se mange pas, avec lequel on ne fait pas de vêtement, dont on ne tire pas d'huile pour s'oindre, se chauffer ou s'éclairer, relie le phoque à son prédateur comme leur autre plan commun – un plan que projette la pratique esthétique dans laquelle le chasseur marque son harpon, et par où le sensible devient sensationnel, c'est-à-dire exclamatif.³⁹

On pourrait alors se demander pourquoi ce chasseur agit ainsi ; et la réponse est :

parce qu'il faut que son geste ait un sens et que ce geste ne peut avoir un sens qu'à la condition de donner au phoque qu'il va tuer quelque chose de *somptuaire*. *Un temps de travail pour rien*. [...] Un chasseur de phoque a une pratique esthétique, il marque son harpon. Et cette marque est absolument capitale, *c'est ça qui lui donne une existence et pas simplement une subsistance*. Un chasseur de phoque n'est pas du tout un mangeur de phoque, c'est un homme qui existe en relation avec les phoques, mais son souci dans la vie, c'est pas du tout de tuer des phoques ou de manger des phoques, c'est, à travers la chasse au phoque, d'exister et de rendre hommage au monde. Disons, dans sa *modalité* à lui.⁴⁰

³⁴ Maison Martin Margiela, « Auto-interview de la Maison Margiela » in Damien Delille, Philippe Sénchal (dirs), *Modes et vêtements, Retour aux textes*, Paris, Les Arts Décoratifs, UCAD, 2020, p. 486. Rebecca Lamarche-Vadel, « L'exposition » in Guillaume Houzé, Rebecca Lamarche-Vadel (dirs.) *Martin Margiela, carnet n°7*, Paris, Lafayette Anticipations, 2021, p. 3.

³⁵ Répondant ainsi – dans une certaine mesure – à la problématique des trois articles suivants : Lori Simmons Zelenko, « Is Fashion Art ? » in *American Artist*, 12/06/1981, pp.87-88 ; Sung Bok Kim, « Is Fashion Art ? », art. cit. ; Sanda Miller, « Fashion as Art. Is Fashion Art ? » in *Fashion Theory*, no 11, 2007, p. 25-40.

³⁶ Georges Bataille, *La Part maudite* [1949], Paris, Minuit, 2007.

³⁷ Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art* [1955], Strasbourg, L'Atelier Contemporain, 2021.

³⁸ Bernard Stiegler, « Un grand entretien avec Bernard Stiegler : “Le rôle de l'art ? Produire du discernement !” » in *L'Œil, tout voir – tout savoir – tout l'art*, n° 633, Mars 2011, URL : <https://www.lejournaldesarts.fr/actualites/un-grand-entretien-avec-bernard-stiegler-le-role-de-lart-produire-du-discernement-106955>. Consulté le 01/02/2025.

³⁹ Bernard Stiegler, *De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2005, p. 258. (Nous soulignons.)

⁴⁰ Bernard Stiegler, *À quoi sert l'art ?*, entretien-vidéo réalisé en janvier 2003 (si l'on en croit le texte intégré à même l'image de la vidéo), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=-3mrwqFGao>. Consulté le 03/12/2023. (Nous soulignons.)

Ainsi, ce chasseur délaisse ce qui rend son harpon utile, et en fait une *figure* – au sens de Lyotard : soit les éléments qui ne peuvent se territorialiser complètement dans le *discours*, le *directement échangeable*⁴¹, car situés plutôt dans l'*affect*⁴² et le *hors de prix*⁴³. C'est en ce fait que tout ce qui relève de la figure, selon Lyotard, ne peut que s'opposer au *capitalisme énergumène*, pour qui tout se vaut et s'échange, sans considération de la présence d'un potentiel intraitable au cœur de qui est traité. Une opération similaire a lieu à propos de la Mode de Margiela : en se refusant au discours, au commentaire ou à l'explication de ses intentions créatives, Martin Margiela *prend le parti de la figure*⁴⁴, une prise de position commune au sein des artistes depuis la révolution cézannienne – « l'événement-Cézanne »⁴⁵, qui a montré que :

l'approche sémiologique ou sémiotique, *a fortiori* scénographique, repose sur une méprise majeure touchant la nature même de l'acte de peindre : car *enfin on ne peint pas pour parler, mais pour se taire*, et il n'est pas vrai que les dernières *Sainte Victoire* parlent ni même signifient, elles *sont là*, comme un corps libidinal critique, absolument muettes, vraiment *impénétrables* parce qu'elles ne cachent rien, c'est-à-dire parce qu'elles n'ont pas leur principe d'organisation et d'action *en dehors* d'elles-mêmes (dans un modèle à imiter, dans un système de règles à respecter), impénétrables parce que sans profondeur, sans signifiante, sans dessous.⁴⁶

Dès lors,

[l]a rupture de Cézanne, des cubistes et surtout des abstraits, consiste, Francastel l'a bien montré, dans le déplacement de l'espace plastique : fin de la représentation, fin d'un traitement du support plastique tel que la ligne, la valeur et la couleur ne *se* donnaient pas à voir, mais donnaient à reconnaître une scène. De même pour Mallarmé et Dada en littérature.⁴⁷

Et de même pour Margiela dans la couture. Par conséquent, la Mode ne peut plus se limiter à une pratique ne répondant qu'à la question de savoir comment s'habiller – de gré ou de force, suivant un régime prescriptif figuratif de la Mode. La Mode en devient un *art* du visible, tout autant légitime que l'art conceptuel ou le cinéma d'avant-garde – pour ne citer que ces quelques

⁴¹ *EL*, p. 57.

⁴² Dans notre étude, nous mobilisons la notion d'affect à partir de la place de ce concept dans la pensée de Gilles Deleuze, à la suite de sa relecture du travail de Spinoza. « Aux rapports qui composent un individu, qui le décomposent ou le modifient, correspondent des intensités qui l'affectent, augmentant ou diminuant sa puissance d'agir, venant des parties extérieures ou de ses propres parties. Les affects sont des devenirs. [...] Tout comme on évitait de définir un corps par ses organes et ses fonctions, on évite de le définir par des caractères Espèce ou Genre : on cherche à faire le compte de ses affects. On appelle "éthologie" une telle étude, et c'est en ce sens que Spinoza écrit une véritable Ethique. » (*1000P*, p. 314.)

⁴³ Par cette formule, Lyotard reprend les arguments de la *monnaie vivante* de Klossowski. (Jean-François Lyotard, « Hors de prix » in *EL*, pp. 103-115. Pierre Klossowski, *La Monnaie vivante* [1970], Paris, Joëlle Losfeld, 2022.)

⁴⁴ *DF*, p. 9.

⁴⁵ *DP*, p. 76.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 86. (Nous soulignons.)

⁴⁷ *DMF*, p. 254.

exemples, présentés par Lyotard comme dotés d'une sensibilité, d'un « raffinement » ou d'une « force de légèreté » qui fait défaut à la *pensée utilitaire*⁴⁸, ainsi qu'à la *théorie*, si l'on en revient aux objections de Barthes⁴⁹. *De facto*, la Mode de Margiela ne peut que contredire ce qu'avance Michael Boodro, journaliste historique de *Vogue* et du *New York Times Magazine* :

Avec la mode et l'art devenant des éléments de plus en plus omniprésents de la vie contemporaine, il est inévitable qu'ils continuent à franchir les frontières l'un de l'autre... *Bien que le lien se soit resserré, des différences inévitables subsistent entre les deux*. L'art est généralement privé, le fruit de la création d'un individu. La mode, en revanche, est publique, une collaboration entre le créateur, le fabricant et le porteur, puis entre le porteur et le spectateur. *L'art demande du temps, de la contemplation et de la réflexion. La mode, elle, est instantanée...*⁵⁰

La Mode de Margiela n'est pas instantanée. Puisqu'elle sort des habitudes de lecture et de la reconnaissance immédiate, cette mode demande à être approchée plus lentement – à partir de la *lenteur du figural*. Et cette lenteur – considérée d'ailleurs comme un *propre* du *poétique* par Valéry⁵¹ – s'oppose à l'impatience du discours.

Cette lenteur [...] vient de ce qu'il [le figural] oblige la pensée à abandonner son élément, qui est le discours de signification, où le tracé n'est pas accueilli pour lui-même (pas plus que le son dans la parole) parce qu'il n'est qu'un élément distinctif ou significatif dans le tableau des significations. Il lui faut sortir de la transparence communicable ; la façon dont le sens est présent dans la ligne (dans tout constituant de la figure) est ressentie comme opacité par l'esprit habitué au langage. Un effort presque sans fin est exigé pour que l'œil se laisse capter par la forme, se laisse communiquer l'énergie qu'elle détient. Il y a ici un travail à faire pour tenir à l'écart les présupposés, les interprétations, les habitudes de lecture, que nous contractons avec l'usage prédominant du discours.⁵²

Avec Margiela, pour reprendre et réécrire ce qu'a pu dire Lyotard ci-avant, on ne coud « pas pour parler, mais pour se taire ». Ses vêtements aussi « sont là, absolument muets, vraiment

⁴⁸ *RP*, p. 9.

⁴⁹ Dans l'entrée « Le chantage de la théorie » de son autobiographie, Barthes présente certaines ruses de la théorie (au sens large du terme) pour s'assurer d'être l'unique approche ou référents quant à certains textes critiques, notamment dans le cadre de l'avant-garde. Il estime alors, en dernier lieu, que le propre des démarches d'avant-garde (chez Antonin Artaud ou John Cage par exemple) « présentent des attributs [l'écriture, le charme, soit la sensualité] qui, *précisément*, ne sont pas reconnus par la théorie, parfois même sont vomis par elle. » (Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 58.)

⁵⁰ Traduction personnelle de « With fashion and art both becoming more pervasive elements of contemporary life, it is inevitable that they will continue to cross over each other's boundaries... Though the connection has grown close, there are still inevitable differences between the two. Art is typically private, the creation of an individual. Fashion is public, a collaboration between designer, manufacturer, and wearer and then between wearer and viewer. Art requires time, contemplation, and thought. Fashion is instantaneous... » (Michael Boodro, « Art and Fashion », *Artnews*, Septembre, 1990, p. 127. Nous soulignons.)

⁵¹ « Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens. » Roman Jakobson s'est notamment servi de cette « formule » pour définir le poétique. (Paul Valéry, « Rhumbs » in *Œuvres de Paul Valéry II*, Paris, Gallimard, 1960, p. 637. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, 1, Paris, Minuit, 1963, p. 233.)

⁵² *DF*, p. 218.

impénétrables, sans profondeur, sans signifiante, sans dessous, parce qu'ils ne cachent rien ». Ce mutisme du vêtement ouvre ainsi la Mode à tout un pan des questions esthétiques contemporaines : comme Rancière l'a également pressenti⁵³, c'est par le silence qu'un art s'ouvre à de la signifiante pure.

Nous reviendrons à plusieurs reprises sur cette question dans ce qui suit. Pour l'instant, nous souhaitons, dans un premier temps, faire quelques clarifications épistémologiques à propos de notre méthodologie. Puis, dans un second temps, nous définirons ce que l'on entend exactement par l'iconologie politique, en insistant sur la relation dialectique entre mots et images analysée dans cette discipline. Après cette présentation, nous situerons, dans un troisième temps, la place de Jean-François Lyotard dans cette discipline, particulièrement à partir du concept de *différend*. Ces précisions nous permettront ainsi de voir où placer Lyotard dans les problématiques de l'iconologie politique, à partir notamment du concept de *tournant pictorial*⁵⁴. Enfin, nous conclurons cette première partie par un éclaircissement exhaustif des questions du figural, telles qu'elles ont été traitées par Lyotard, Deleuze et Guattari. Nous avons délibérément décidé de ne pas traiter explicitement de la Mode dans cette première partie, ou encore de Martin Margiela, car ces objets sont respectivement les sujets de la seconde et de la troisième partie.

⁵³ Jacques Rancière, *le Partage du sensible*, *op. cit.*, pp. 15-16.

⁵⁴ William John Thomas Mitchell, « Le tournant pictorial » in Maxime Bojdy, Francesca Martinez Tagliava (dirs.), *Visions et visualités, philosophie politique et culture visuelle*, Paris, Poli Éditions, 2018, pp. 21-45.

Chapitre 1 – Clarifications épistémologiques

1.1. Pouvoirs et contre-pouvoirs du discours dans la Mode

La place du discours dans la Mode : un questionnement sur la nature du pouvoir

[L]e langage des assujettis porte uniquement les marques de la domination qui, de plus, l'a privé de la justice promise par un langage autonome, non-mutilé, à tous ceux qui sont assez libres pour le parler sans arrière-pensées. (Theodor W. Adorno, *Minima Moralia* [1951], Paris, Payot, 2003, p. 138.)

Pour ouvrir nos réflexions quant à notre *pré-texte*, nous souhaitons illustrer ces questions par une scène d'un film résumant pleinement celles-ci – que ce soit à partir du thème, des dialogues et de la mise en scène. Elle est extraite de *The Neon Demon*⁵⁵, film de Nicolas Winding Refn qui traite du milieu de la Mode. La scène s'ouvre dans un bar. Fraîchement arrivée dans la capitale de la Mode⁵⁶, Jesse y retrouve Robert Sarno, grand couturier de ce monde, à la tête de sa griffe. Jesse n'a que 16 ans, et se trouve au début de sa carrière de mannequin ; sauf que, sachant que la plupart de ces professionnelles connaissent l'apogée de leur métier à même pas dix-huit ans, ce « début de carrière » résume souvent son entièreté. Robert, accompagné de Gigi, sa mannequin fétiche, converse sans pouvoir décrocher les yeux de la silencieuse Jesse. Elle incarne déjà son destin, car, coincées entre le charme charnel d'une adulte et l'obéissance d'une *infante*, les mannequins doivent se taire, et *faire* ce qu'on leur dit de *faire* – manifestation définitoire du *pouvoir* selon Michel Foucault⁵⁷. Cette entité du pouvoir, d'ailleurs, part de la parole de Sarno pour s'inscrire tout autour de lui – comme l'illustre le cadrage, avec le couturier souvent seul à l'image, en plan rapproché, dirigeant le montage par sa parole, car tout ce qu'il commente apparaît alors en *reaction-shot*. Il se trouve que, également, par une simple prise de parole, un couturier de son envergure peut décontenancer n'importe quelle *supermodel*. Il ne manque donc pas de le faire :

Regarde Jessie [dit-il à Gigi, en pointant du doigt l'héroïne du film]. Rien d'artificiel. Rien de faux. Un diamant dans un océan de verre. La beauté véritable est la devise la plus précieuse que l'on a. [il se tourne vers Gigi.] Sans cela, elle ne serait rien. [Gigi regarde le couturier, les yeux grands ouverts, avec un sourire crispé, révélant ses dents.]

⁵⁵ Nicolas Winding Refn, *The Neon Demon*, Copenhague, Space Rocket Nation, 2016.

⁵⁶ Dans cet univers diégétique, ce titre revient à Los Angeles.

⁵⁷ « [Le pouvoir] opère sur le champ de possibilité où vient s'inscrire le comportement des sujets agissants : il incite, il induit, il détourne, il facilite ou rend plus difficile, il élargit ou il limite, il rend plus ou moins probable ». (Michel Foucault, « Le sujet et le pouvoir », in *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1056.)

Le doigt et le regard du couturier s'attardent non seulement sur ce qui, du corps attrayant d'une jeune fille en fin d'adolescence, *fait visage*⁵⁸ – c'est-à-dire les endroits qu'il faut cacher coûte que coûte –, mais également vers le centre du corps de la protagoniste. Il pointe son âme – son *anima minima* dirait Lyotard⁵⁹ –, qu'il présente comme source mystique ou indicible de sa beauté, et humilie ainsi de fait Gigi, celle qu'il avait portée aux nues jusque-là. La scène s'arrête. C'est une séquence de fiction, à ceci près que, comme en témoignent les anciennes mannequins Alexa Chung⁶⁰ et Sara Ziff⁶¹, ce genre d'interaction fait le quotidien de tout modèle en début de carrière. Ce moment de cinéma illustre alors aussi bien une caractéristique du *pouvoir* selon Michel Foucault⁶² – que l'on ne peut donc ni *posséder*, ni *diriger*, et qui ne peut que nous *traverser* –, que l'approche de Roland Barthes quant à cette entité⁶³ : le pouvoir *passé* forcément par la *parole*. Pour justifier cette connivence, il suffit d'observer la *structure* de la langue, ainsi que l'histoire des rapports entre *logos* et *cratos* : si l'on reprend les réflexions de Barthes, tous deux sont des preuves de la nature apparemment *fasciste* de la langue. Il n'est donc pas étonnant de voir le nombre d'abus de pouvoir et/ou sexuels qui se révèlent chaque année dans ce « règne des apparences »⁶⁴ qu'est la Mode – au sein duquel parler de cette violence revient à subir une mort sociale et professionnelle⁶⁵. Cette scène de *The Neon Demon* confirme d'autres aspects de la place du discours dans la Mode dans la pensée de Barthes : il est *performatif*, de nature à renforcer toute domination, voire à renforcer le pouvoir en soi (seul le photographe est autorisé à s'exprimer dans cette séquence). Ainsi, lorsque Didier Grumbach, ancien président de la *Fédération de la haute couture et de la mode*, affirme voir dans cette institution « le reflet du pouvoir »⁶⁶, il faut entendre une déclaration qui va au-delà de la question *politique* de la Mode : elle dit quelque chose de l'*essence* même de la Mode. La place du discours dans cette *industrie*

⁵⁸ Pour la notion de *faire visage*, nous nous en référons à : Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité* [1961], Paris, Le livre de poche, 2000. Jean-François Lyotard, « Formule charnelle » in *MLP*, pp. 273-283.

⁵⁹ « Anima minima » in *MP*, pp. 199-210.

⁶⁰ Francesca Wallace, « Alexa Chung talks about her own experiences with sexual harassment », *Vogue Australia* (en ligne), 14/11/2017, URL : <https://www.vogue.com.au/celebrity/news/alexa-chung-talks-about-her-own-experiences-with-sexual-harassment/news-story/5a1ebbcf7e631ca0b60bc5046883b839>. Consulté le 14/02/2022.

⁶¹ Sara Ziff, Ole Schell, *Picture me : le journal vérité d'un top-model*, New York, Beijing, 25th Frame, Digital Bazooka, 2010.

⁶² « L'exercice du pouvoir est lié au droit à la parole. » (Michel Foucault, dans : Michel Foucault, Wilfrid Lemoine, « émission du 21/04/1971 », *Format 30*, Ottawa, Radio Canada, 1971.)

⁶³ « Comme chacun sait [...], la parole, l'exercice de la parole est lié au problème du pouvoir : c'est le thème du droit à la parole comme manifestation immédiate et naturelle d'un certain droit au pouvoir, le droit à un certain pouvoir. » (Roland Barthes, *le Neutre*, op. cit., p. 82.)

⁶⁴ Gilles Lipovetsky, *Plaire et toucher, Essai sur la société de séduction*, Paris, Gallimard, 2017, p. 18.

⁶⁵ Model Law, section « Liberté d'information et d'expression » in *Manifeste* (en ligne), 17/03/2018, URL : <https://modellawunion.org/>. Consulté le 23/05/2023.

⁶⁶ Didier Grumbach, dans : Nathalie de Baudry d'Asso, Didier Grumbach « Paris, Capitale de la mode ? », *Revue des deux Mondes, La mode : La passion de la création*, 7, 2001, p. 77.

culturelle⁶⁷ – ou « art industriel »⁶⁸ – révèle alors à quel point la Mode se situe dans ce *régime du sensible* que Nicholas Mirzoeff appelle la *visualité*⁶⁹, cette notion si proche de celles d'*idéologie* (chez Karl Marx et Louis Althusser⁷⁰), d'*idéologie dominante*⁷¹, de *spectacle* et de *Doxa*. En effet, pour Barthes, cette dernière « *se contente de régner ; elle diffuse, elle empoisse ; c'est une dominance légale, naturelle ; c'est un nappé général, épandu avec la bénédiction du Pouvoir ; c'est un Discours universel, un mode de jactance* »⁷². Ainsi, en dehors de son utilisation usuelle dans les *études du visible*⁷³, le terme de visualité signifie ici, particulièrement dans le cadre de l'art, la traduction en *visible* ou en *dicible* de toute hiérarchie sociale. Il s'agit alors d'un art *consensuel, ordonné*, et d'une esthétique réduite à « la forme de *mise en scène triomphale du pouvoir*, [soit] à ce qui constitue habituellement son appareil : défilés, cérémonies, rituels »⁷⁴. Nous retrouvons ici la définition d'une certaine vision de la politique de Jacques Rancière : la *police*⁷⁵ – à ne pas confondre avec l'institution étatique de la police. Pour Rancière, la politique en tant que police

instaure la structuration de l'espace social, la répartition des compétences, des rôles, des titres et des aptitudes en cherchant la complétude. Elle englobe également « les systèmes de légitimation » de ces distributions. Elle réduit enfin l'effectuation du commun (du partage) au maintien de la séparation des corps entre ceux qui ont part au commun [...] et ceux qui n'y ont pas part.⁷⁶

De fait, la visualité ne peut que favoriser les agents du champ de la Mode férus de *capital symbolique*, notamment par rapport à ceux qui en manquent – sommés de se taire et, inévitablement, de se laisser exploiter. D'autres scènes de *The Neon Demon* illustrent la place démesurée qu'occupent ces agents dans le *partage du discours*. Parmi eux, celui qui en bénéficie au maximum est le couturier, le *créateur* de mode.

⁶⁷ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, op. cit.

⁶⁸ C2, p. 214.

⁶⁹ Nicholas Mirzoeff, « Qu'est-ce que la visualité ? » in Maxime Boidy, Francesca Martinez Tagliava (dirs.), *Visions et visualité*, op. cit., pp. 143-64. Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look, A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011.

⁷⁰ Sur la part visuelle de la notion d'idéologie, notamment en lien avec celle de *camera obscura* chez Karl Marx et du texte « Idéologie et appareils idéologiques d'État » de Louis Althusser, nous invitons le lecteur à se référer au dernier chapitre du livre *Iconologie* de William John Thomas Mitchell. (William John Thomas Mitchell, « Panofsky, Althusser et la scène de reconnaissance » in *Iconologie*, op. cit., pp. 287-303.)

⁷¹ Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, « La production de l'idéologie dominante », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 2-3, juin 1976, pp. 3-73.

⁷² Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., pp. 156-157. Nous soulignons.

⁷³ Hal Foster distingue la vision de la visualité : la première est l'acte physique du *voir* ; la seconde est ce qui est associé à ce qui est vu. (Hal Foster (dir.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988.)

⁷⁴ Christian Ruby, *L'interruption, Jacques Rancière et la politique*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 71.

⁷⁵ Jacques Rancière, *La Mésentente*, Paris, La Fabrique, 1995.

⁷⁶ Christian Ruby, *L'interruption*, op. cit., p. 55.

Ce qui est *figuré* dans ce film de fiction découle donc d'un fait réel : le discours du créateur de haute couture est ce qui fait *loi* dans la Mode. En termes lyotardiens, son *régime de phrases*⁷⁷ assure son *autorité* et sa *présence* dans la part politique du champ du vêtement. Paradoxalement, à l'ère actuelle de la Mode, plus que par ses propres mains, c'est par le discours que le couturier crée – en dirigeant les *petites mains* de son atelier. Aussi, plutôt que par la présentation de sa collection lors d'un défilé, c'est par le discours qu'il légitime ses créations – notamment aux micros des journalistes, qui s'empressent de traduire ses intentions créatives dans leurs analyses *a posteriori*. Il faut dire aussi que le discours en général le lui rend bien, tant la plupart des articles dans les journaux de mode – cette *machine à faire la Mode* selon Barthes⁷⁸ – se concentrent sur les couturiers dès qu'il s'agit de parler *artistiquement* de mode. Nous pensons à John Galliano⁷⁹, à Jean-Paul Gaultier⁸⁰ – lequel a fini par devenir un visage récurrent de la Mode pour tous les médias imaginables –, ou à Alessandro Michele⁸¹, qui s'est amusé à citer Giorgio Agamben et Roland Barthes dans son premier communiqué de presse pour Gucci – ce qui n'a pas manqué d'être commenté par tous les médias de Mode –, et de tant d'autres encore. En conséquence, au-delà de la parole du couturier, c'est définitivement la parole *in genere* qui fait loi dans la Mode.

Paradoxalement, cet *art du visible* de la Mode est un passage obligé de la circulation contemporaine du *logos*. Nous comprenons alors aisément pourquoi, selon Barthes, *il n'y a pas de Mode sans discours* : lorsque l'on relie deux des dires de Barthes que l'on a évoqués jusqu'à présent (« pas de pouvoir sans paroles » et « pas de mode sans paroles »), on en revient à une présentation globale du dispositif Mode comme une véritable incarnation du *logos* et du *cratos* dans le visible, portée jusqu'à l'absurde (« le pouvoir circule dans la Mode qui circule dans la parole qui circule dans le pouvoir, qui circule dans... etc. »). De fait, cette hégémonie discursive tend à s'inscrire directement dans le vêtement : telle une phrase, il peut informer sur un monde, une époque, ou un individu. Nous retrouvons ici la définition première de la visualité (« que voit-on de plus quand on voit ? »), que l'on peut relier à la perception du mythe du Barthes des *Mythologies* (le mythe correspond à un signe devenu signifiant associé à un signifié, soit l'acte

⁷⁷ *DI*, p. 10.

⁷⁸ Roland Barthes, *Système de la Mode*, op. cit., p. 67.

⁷⁹ Nous pensons à une collection pour *Christian Dior*, « entièrement inspirée par les maîtres de l'histoire de l'art », au sein de laquelle il a explicité « directement » ses sources d'inspiration « jusque dans la communication établie autour de la collection ». (Catherine Örmén, « “Sacree mode !” », *Transversalités*, 2008, 4, n° 108, 2008, p. 154.)

⁸⁰ Frédéric Monneyron, « Jean-Paul Gaultier et les années quatre-vingt-dix », in *La frivolité essentielle, Du vêtement et de la mode*, Paris, PUF, 2008, pp. 161-175.

⁸¹ Alessandro Michele, « A hymn to freedom », *Gucci* (en ligne), 2020, URL : <https://www.gucci.com/ca/fr/stories/article/cruise-2020-details>. Consulté le 03/06/2024.

de la connotation⁸²) : « voir signifie toujours voir plus, imaginer, et voir moins, sélectionner »⁸³. Par exemple, n'en déplaise au personnage conceptuel de Georges Didi-Huberman intitulé *l'homme de la tautologie*⁸⁴ – qui réduit ce que l'on voit qu'à ce qu'il y a là, devant soi –, il se trouve que

Lorsqu'un chrétien voit un homme barbu crucifié avec une couronne d'épines, il ne voit généralement pas deux yeux, deux narines, deux pouces ou deux genoux : il voit le Christ en train de souffrir son martyre.⁸⁵

De même, Gilles Deleuze, en se reposant sur la phénoménologie, énonce que « le “Monde parle”, comme si les choses visibles murmuraient déjà un sens que notre langage n'a plus qu'à faire lever, ou comme si le langage s'adossait à un silence »⁸⁶. Donc le voir est également un entendre – pour reprendre la formule de *l'œil dans l'oreille* (et vice-versa) de Lyotard⁸⁷ –, car l'oreille, pour percevoir la parole, doit la filtrer à travers tous les sons qui sont perceptibles. Il en ressort que *se montrer, c'est parler* ; et même quand je ne choisis pas mon apparence, ça parle à travers moi : la *doxa*, la visualité (selon Mirzoeff) ou encore la Mode. Ce phénomène ne peut être alors qu'exacerbé quand, à la différence de la circulation dans le monde ordinaire, il n'y a rien d'autre à voir que du vêtement : la parole du vêtement s'y exprime dès lors comme dans un théâtre. C'est ainsi que la haute couture est une scène où défilent énormément de vêtements dont on ne peut rater la qualité de *signe iconique*, c'est-à-dire cette catégorie d'images qui, selon certaines perspectives⁸⁸, les rapprochent des mots. De fait, le présentoir du défilé de haute couture est le lieu où se rejoignent toutes les *lignes de fuite* de la visualité dans la Mode que l'on a présentées ; et leur origine commune, c'est-à-dire le point le plus en amont des débouchés du pouvoir dans la Mode, est le *logos*. Dès lors, se refuser au discours, que celui-ci passe par la parole ou par les images, revient à refuser le pouvoir dans la Mode, à refuser le pouvoir de la visualité, à refuser le pouvoir de la police, voire le pouvoir *per se*. Pourtant, il

⁸² Roland Barthes, « Le mythe, aujourd'hui » in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, pp. 179-233.

⁸³ Marie Kondrat, « Recension de *Voir selon les écrans, penser selon les écrans* », *RELIEF, Revue électronique de littérature française*, 2017, 11 (1), p. 128. Nous soulignons.

⁸⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 27.

⁸⁵ Yves Citton, « Supermarché des icônes et surprises des images » in Peter Szendy, Emmanuel Alloa, Marta Ponsa (dirs.), *Le Supermarché des images*, Paris, Gallimard, Jeu de Paume, 2020, pp. 173-180. En ligne, URL : <https://www.yvescitton.net/wp-content/uploads/2020/08/Citton-Supermarch%C3%A9IconesSurprisesImages-2020.pdf>. Consulté le 20/02/2022.

⁸⁶ *FO*, pp. 62-63. Nous soulignons.

⁸⁷ *DF*, p. 14.

⁸⁸ Sur cette question des rapprochements ou écarts possibles entre linguistique et visuel au sein de la notion d'iconique, nous nous en référons à l'étude du Groupe μ sur le signe visuel. (Groupe μ , *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.)

existe un couturier dont l'identité est celle d'un *artiste* qui s'est toujours refusé à s'exprimer et à se montrer, celui qui fait l'objet de notre étude : Martin Margiela.

Contre le discours dans la Mode

Pourquoi fuit-il la société de *l'économie de l'attention*⁸⁹, et comment en est-il arrivé à avoir cette réputation ? En s'engageant dans une carrière de couturier, n'était-il pas conscient de s'apprêter à servir les logiques de la visibilité ? Si oui, pourquoi ne cherche-t-il pas à profiter des meilleurs relais de cet ordre du visible, soit tout ce qui relève de la parole ? Les réponses à ces questions se trouvent peut-être dans son parcours professionnel. Après avoir assuré le poste de premier assistant dans l'atelier de Jean-Paul Gaultier, ce couturier belge a fondé en 1988 sa *maison* à Paris, amorçant un mouvement qui, dès les années 1990, a été qualifié d'*anti-mode*, suivant les nombreuses protestations de ses membres à l'encontre du luxe et du glamour dans la Mode. Margiela est resté à la tête de sa griffe jusqu'en 2008, assurant entre-temps le rôle de directeur créatif de la maison *Hermès*, prouvant par là que les couturiers de l'*anti-mode* – dont le style a pourtant été qualifié de digne de l'armée du salut⁹⁰ –, ont malgré tout réussi à imposer leurs revendications jusqu'au cœur de la Mode (sachant à quel point *Hermès* est considéré comme une maison de mode traditionnelle⁹¹). Aujourd'hui, l'ancien couturier a embrassé la carrière d'artiste-plasticien, *upcyclant* ainsi ses idées couturières dans le monde de l'art contemporain.

Si la haute couture se distingue habituellement par l'exubérance de ses défilés, le discours foisonnant des créateurs et les codes de visibilité imposés par le marché du luxe, Margiela a donc choisi une approche radicalement différente : il a non seulement refusé de se montrer, mais il a également dissimulé son visage et celui de ses mannequins, tout en évitant de donner des interviews, et n'offrant alors aucun commentaire explicatif sur ses créations. On a d'ailleurs dit que ce geste consistant à neutraliser le visage des mannequins derrière un voile était une manière pour lui de les protéger de la visibilité, ainsi que de la violence de la *mise en spectacle* de la Mode⁹². Anonymes, les mannequins pouvaient *incarner* pleinement le vêtement, comme si ce dernier devenait un terrain de jeu au sein duquel, à la différence de la scène de *The Neon*

⁸⁹ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention* [2014], Paris, Points, 2021.

⁹⁰ Matthew Schneier, « Martin Margiela : The Silent Designer Whose Clothes Tell All », art. cit.

⁹¹ À ce sujet, voir par exemple : Jean-Pierre Blay, « La maison Hermès, du dernier siècle du cheval à l'ère de l'automobile : Une histoire sociale de la consommation urbaine à l'époque contemporaine », *Histoire urbaine*, 2005, 1, n° 12, 2005, pp. 69-88.

⁹² À ce sujet, voir : Nathalie Roelens, « Sémiotique du voile : le cas de Maison Martin Margiela », *Actes Sémiotiques*, 112, 2009, URL : <https://doi.org/10.25965/as.2007>. Consulté le 05/06/2021.

Demon ci-avant, elles peuvent se permettre de parler, de rire, et de ne pas afficher ce *regard mutique* que l'on dit pourtant si caractéristique de la Mode. De fait, nous percevons dans cedit « regard mutique » la marque de la *perturbation ontologique* du mannequin : entre une nature d'objet et de sujet⁹³. Dès lors, nous décelons tout autant dans la *défiguration*⁹⁴ opérée par Margiela une forme d'*émancipation* de cet idéal mortifère de la Mode. Chez le couturier belge, la mannequin est autorisée à faire ce qu'il ou elle veut, comme en 1989, lorsqu'ont été invités à monter sur le *catwalk* des enfants qui s'ennuyaient – geste considéré aujourd'hui comme un « *game changer* » [tournant décisif] dans la Mode⁹⁵.

Cet aspect, parmi tant d'autres, s'inscrit dans un rejet complet de l'infiltration du *logos* – suivant toutes ses manifestations⁹⁶ – dans la Mode, au point que l'on a parlé de son geste comme d'une « négation de tous les signes »⁹⁷, rappelant par là le qualificatif donné par Gilles Deleuze au *Discours, figure* de Lyotard, soit une « critique généralisée du *signifiant* »⁹⁸. Ce refus a donc été décrit comme un « silence » radical, opposé au bruit médiatique et discursif caractérisant le monde de la Mode. Ironiquement, « c'est sans conteste son anonymat, la décision de rester invisible dans un milieu qui fait de la super-exposition médiatique un dogme, qui a suscité un véritable emballement de commentaires »⁹⁹. Nous souhaitons ainsi étudier ce silence d'un créateur particulier de mode. En effet, qu'est-ce que révèle exactement ce succès, là où, à la vue de l'importance de la parole dans la Mode, on s'attendrait à voir un échec ?

Que dire sur ce silence ?

Notre recherche porte donc sur un objet à la croisée de la Mode, du dicible et du visible. À première vue, nous pourrions estimer que cette étude n'a pas forcément lieu d'être : la Mode est un art du visible, et tout ce qui relève du discours – ou de son absence – n'en serait que secondaire, voire superfétatoire, du fait de cet aspect. Au mépris de cette idée reçue, ce silence a, certes, été à la source de bien des commentaires, mais tout autant d'interprétations. Cette

⁹³ Gabrielle Smith a proposé une analyse de la figure du mannequin, au sein de laquelle ce caractère de perturbation ontologique, entre autres, est attesté. (Gabrielle Smith, « Qu'est-ce qu'un mannequin ? », *Critique*, 2022, 6, n° 901-902, p. 480-494.)

⁹⁴ Nous utilisons ce terme en nous référant à Evelyne Grossman, et à son ouvrage sur la figure et la défiguration. (Evelyne Grossman, *La Défiguration, Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Minuit, 2004.)

⁹⁵ Adam Geczy, Vicki Karaminas, « Time, Cruelty and Destruction in Deconstructivist Fashion: Kawakubo, Margiela and Vetements », *Zone Moda Journal*, 10, 1, 2020, p. 72.

⁹⁶ Gianni Vattimo présente le « *logos* que visaient les philosophes grecs » comme ayant « viré en calcul et en *ratio* » dans « la science moderne (la logique devenue mathématique) ». (Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation* [1989], Paris, La Découverte, 1991, p. 41.)

⁹⁷ Francesco Masci, *Hors-mode*, Paris, Allia, 2023, pp. 49-50.

⁹⁸ Gilles Deleuze, « Appréciation » in *ID*, p. 299.

⁹⁹ Francesco Masci, *Hors-mode*, op. cit., p.50.

particularité a même provoqué la revigoration d'un *trope* classique dès qu'il s'agit de *penser* la Mode¹⁰⁰ : ce créateur ne s'exprime pas, car ses tenues le font pour lui. *A fortiori*, pour en revenir à Barthes, la Mode y serait un langage, un discours – parfois un discours d'un autre ordre que le discours articulé¹⁰¹ ; parfois une version *amoindrie* du discours articulé¹⁰², ou encore pensée *sur le modèle* du discours articulé, suivant sa *nature visuelle*¹⁰³. Toutefois, approcher ce silence en ces termes revient à le resituer dans l'espace du discours ; là où Margiela, par son refus de parler, donne à voir le fait de vouloir s'échapper de cet espace.

Dès lors, qu'il y ait parole ou non, rejet ou culture de celle-ci, il semble compliqué pour le monde discursif de la Mode de se penser en dehors du *verbe*. Nous percevons ainsi en ce besoin de *faire parler* coûte que coûte Martin Margiela la *présence* d'une tension située au cœur même de la Mode : une lutte entre le *discours* et la *figure*. Suivant ses propres *dispositions matérielles de signification*¹⁰⁴, la Mode, art du visible et de la figure, manifeste directement des difficultés à sa *mise en discours* – si l'on suit l'aboutissement de la quête *poiétique* de Margiela : le « manque, l'absence, le néant », particulièrement en ce qui concerne la parole, l'image et la signification, relèvent pour lui d'un « thème obsédant »¹⁰⁵. Outre les visages et les paroles, sur la scène du catwalk d'un de ses défilés ne figurent pas non plus de texte écrit, ou d'image ressemblant de près ou de loin à quoi que ce soit de reconnaissable. Alors que, dans une remise aux goûts du jour¹⁰⁶ de la figure de style de la prosopopée¹⁰⁷, on a pu dire de lui qu'il produit des *vêtements parlants* – ce qui attire notamment l'attention bien plus sur *ce que disent ces*

¹⁰⁰ Agnes Rocamora, Anneke Smelik (dirs.), *Thinking Through Fashion, A Guide to Key Theorists*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2019.

¹⁰¹ Isabelle Paresys l'inscrit dans le régime des apparences, ces « *formes de communication non verbales*, inhérentes à la relation entre deux individus et au jeu social », quand Marie-José Mondzain en parle comme d'un « discours silencieux ». (Isabelle Paresys, « Paraître et apparences. Une introduction », dans Isabelle Paresys [dir.], *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours* [en ligne], Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, URL : <https://books-openedition-org.proxy.bnl.lu/septentrion/57426>. Consulté le 10/03/2025. Marie-José Mondzain, *La Mode*, op. cit., p. 63.)

¹⁰² À partir de l'exemple type du logo, Brett Easton Ellis inscrit la mode dans « l'éradication du langage comme échange ». (Brett Easton Ellis, « Fashion », in *Revue des deux mondes, La mode : Courants et contre-courants*, 8, 2001, p. 24.)

¹⁰³ « [D]ans notre civilisation, en outre, qui est [...] la "civilisation des images", la mode a valeur de langage ». (Eugénie Lemoine-Luccioni, *La Robe, Essai psychanalytique sur le vêtement, Suivi d'un entretien avec André Courrèges*, Paris, Seuil, 1983, p. 29.)

¹⁰⁴ Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence, Ce qui échappe à la signification* [2004], Paris, Libella, Maren Sell, 2010, p. 37.

¹⁰⁵ Francesco Masci, *Hors-mode*, op. cit., p. 50.

¹⁰⁶ Pour avoir un aperçu de la persistance de cette figure de style, nous renvoyons notre lecteur au texte suivant : Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image* [2007], Paris, La Découverte, 2015, pp. 51-92.

¹⁰⁷ Issue des mots grecs *prosôpon* (la figure, le visage, la face) et *poiéō* (fabriquer, créer), la prosopopée est la figure de style consistant à faire parler un objet, un mort ou un animal – soit ce qui est exclu aussi bien de la *phonè* que du *logos*. À son sujet, voir : Pierre Fontanier, entrée « Prosopopée » in *Les figures du discours* [1968], Paris, Flammarion, 1977, pp. 404-406.

vêtements, plutôt que sur ces vêtements en question –, nous y percevons, au contraire, un besoin de créer des *vêtements qui ne parlent pas*, et qui semblent même en dehors du monde de cette marque définitoire de l'art (du moins, suivant le régime représentatif de l'art), c'est-à-dire la *mimèsis*¹⁰⁸. Cette dernière est pourtant bien installée dans la Mode, puisque la forme d'un vêtement découle obligatoirement de celle du corps humain¹⁰⁹, de sa silhouette ou de sa *figure* – le vêtement y est alors réduit à une *représentation* ou *imitation* du corps humain, d'où sa place dans la pensée de la mimèsis. Nous affirmons ainsi qu'en cette opposition antinomique – entre *vêtements perçus comme parlants* et *vêtements refusant la parole* – loge la dialectique fondamentale à l'œuvre dans la réception de la Mode de Martin Margiela. C'est bien pour cela que l'on peut parler de cette esthétique du silence comme d'une « opération d'effacement généralisée »¹¹⁰. Cette lutte de type pictural s'illustre au mieux à partir de ce commentaire de Michel Foucault, à propos de la célèbre peinture de René Magritte, *La Trahison des images* :

Il faut donc admettre entre la figure et le texte toute une série d'entrecroisements ; ou plutôt de l'un à l'autre des attaques lancées, des flèches jetées contre la cible adverse, des entreprises de sape et de destruction, des coups de lance et des blessures, *une bataille*.¹¹¹

Comme l'a énoncé Maxime Boidy, chercheur en études visuelles, en commentant cet extrait de texte, « [d]e l'entrecroisement à la bataille, il y a l'écart entre la rencontre et la lutte – “lutte pour la domination” entre régimes de signes. D'un texte à l'autre se dessine une ambition similaire, celle d'une iconologie¹¹² dont la portée politique est d'abord d'ordre sémiotique, et dont le champ d'application premier est une image de l'art. »¹¹³ En effet, le silence de Margiela

¹⁰⁸ Sur les liens entre *mimèsis* et *régime représentatif de l'art*, nous nous référons à la philosophie esthétique de Jacques Rancière. (Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit. *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003. *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004. *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008. *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011. *Les temps modernes : Art, temps, politique*, Paris, La Fabrique, 2018. *Les Voyages de l'art*, Paris, Seuil, 2023. *L'expérience esthétique, Dialogue avec Bernard Aspe*, Marseille, Nous, 2025.)

¹⁰⁹ Roland Barthes, *Système de la mode*, op. cit., p. 288.

¹¹⁰ Francesco Masci, *Hors-mode*, op. cit., p. 50.

¹¹¹ Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe* [1973], Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2010, p. 19. Nous soulignons.

¹¹² Dans notre travail, par le terme d'iconologie, nous entendons l'une des dernières définitions en date, celle de Mitchell, soit « l'étude des images à travers les médias ». Ainsi, « [e]n évitant le piège d'une théorie générale des images que lui tendait la sémiologie, W.J.T. Mitchell dépasse le projet d'une iconologie fondée sur le modèle d'une linguistique » ; geste qui rappelle en bien des points celui de Margiela, qui par celui-ci évite le piège d'une théorie de la mode fondée sur le modèle d'une linguistique. (William John Thomas Mitchell, *Cloning terror*, Paris, Amsterdam, 2011, p. 17. Maxime Boidy, Stéphane Roth « Indiscipline de l'image » in William John Thomas Mitchell, *Iconologie*, p. 9.)

¹¹³ Maxime Boidy, « Qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthode », art. cit., p. 173.

révèle aussi une lutte iconologique, sémiotique et politique à propos de la Mode, ou plutôt à propos de l'image dans la Mode. La question couturière se voit ainsi jetée au cœur de

[l]'histoire de la culture [, qui] est en partie l'histoire d'une longue lutte pour la domination entre signes picturaux et linguistiques, chacune des parties revendiquant des droits de propriété sur une « nature » qui lui serait propre¹¹⁴.

Dès lors, une idéologie discursive chercherait à accaparer la nature de la Mode – à partir d'une domination du commentaire dans la Mode, et d'un besoin de faire de chaque élément d'une tenue l'objet d'une *représentation*, d'une *traduction* en vêtements d'une entité langagière, soit un objet pleinement *lisible*. À nouveau, nous pensons à l'approche de Roland Barthes quant à l'étude de la Mode :

Pour lui, *la Mode n'existe que comme référentiel de communication* : elle est racontée par les magazines et par tous les acteurs qui gravitent autour de cette presse. L'idée d'un système de la mode, au sens barthésien, est incontournable. *Sans communication, sans références sémiotiques, la mode serait inexistante.*¹¹⁵

Cette idéologie discursive lutterait alors front contre front avec une idéologie plus visuelle, plus plastique, plus de l'ordre de la figure : non pas *figurative* – car le figuratif resitue le discursif au sein du visible –, ni d'une logique *plastique abstraite* – car l'abstraction, en son refus de la signification, met à distance la figure –, mais bien plutôt *figurale*, notion que l'on va déplier au cours de cette thèse. En effet, au gré du développement de la Mode de l'après Seconde Guerre Mondiale, la philosophie et les études visuelles, stimulées par l'œuvre de Jean-François Lyotard, se sont attachées à repenser le statut de l'image et la place du discours dans l'art. Au fil de ses travaux, de *Discours, figure* à ses réflexions tardives sur le *sublime*¹¹⁶ ou l'*infantile*¹¹⁷, Lyotard a mis en avant l'idée selon laquelle certaines formes d'expression échappent à la structure linéaire du langage : il existerait une part d'*intraitable*¹¹⁸ que le langage ne peut donc traiter, mais dont il peut témoigner de sa présence. Le *figural*, pour lui, désigne ainsi cette dimension visuelle, affective et parfois ineffable qui ne se laisse pas totalement réduire au *logos*. Lyotard se situe logiquement dans un îlot de la philosophie continentale qui a interrogé le modèle sémiotique du langage, appliqué partout au cours des années 60 – cheval de bataille du structuralisme, du lacanisme et du freudo-marxisme. De ce fait, Lyotard a été inscrit dans la

¹¹⁴ William John Thomas Mitchell, *Iconologie*, op. cit., p. 76.

¹¹⁵ Alberto Fabio Ambrosio, *Mode et Religion, Habiller le sacré, sacraliser le look* [2021], Paris, Hermann, 2024, p.31. Nous soulignons.

¹¹⁶ *LAS*.

¹¹⁷ *LE*.

¹¹⁸ Jean-Michel Salanskis, « Jean-François Lyotard, le gardien du différend », in *les Temps Modernes*, n° 599, mai-juin 1988, pp. 88-120.

*French Theory*¹¹⁹, ainsi que dans la pensée *poststructuraliste*, *postmoderne* et *pop* – en reprenant la définition de la *pop-philosophie* de Deleuze, qui serait donc une philosophie approchant la signification bien plus à l'aune des *intensités* que des *représentations*¹²⁰, à l'image de la notion de *signifiante* souvent associée à celle de *jouissance* chez Barthes¹²¹.

[S]on objectif n'est pas *la clarté des messages*, le *théâtre* des émotions ; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les *incidents pulsionnels* [...] : ça granule, ça grésille, ça caresse, ça rape, ça coupe : ça jouit.¹²²

À partir de ces réflexions, nous estimons que la Mode se situe au travers d'une succession de tournants linguistiques et *pictoriaux*¹²³, et qu'ainsi, le refus du discours de Margiela tend à provoquer le passage d'un tournant à un autre, à partir de ce que nous appelons une *révolution figurale* – dont la définition se trouve être le cœur de notre étude. La démarche de Margiela, en ce sens, agit comme une brèche, une déchirure ou une défiguration : comment créer des vêtements (ou présenter un défilé) sans appuyer leur interprétation par un discours, voire sans appuyer leur sens par quoi que ce soit qui relève du *logos* ? De quelle manière ce silence résonne-t-il avec les idées de Lyotard, qui voit dans l'art l'occasion de *présenter qu'il y a de l'imprésentable*¹²⁴, c'est-à-dire d'accéder à une forme d'expression au-delà du dicible ? Mais surtout, il nous apparaît que cette problématique discursive dans l'œuvre de Margiela révèle un aspect encore plus profond quant au rapport général de chacun à la Mode et à l'art aujourd'hui : une problématique aux accents théologiques, soit celle des rapports toujours plus rapprochés entre Mode et religion.

¹¹⁹ Pour un historique de cette dénomination, nous pouvons nous référer à : François Cusset, *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2005.

¹²⁰ Laurent de Sutter a procédé à un compte-rendu de cette approche philosophique. (Laurent de Sutter, *Qu'est-ce que la pop-philosophie ?*, Paris, PUF, 2019.)

¹²¹ Au sein de *la langue*, Barthes associe la signifiante et la jouissance à « [t]out ce qui est à peine toléré ou carrément refusé par la linguistique », c'est-à-dire ce qui ne rentre pas dans la « particularité technocratique » d'une mise en système de la langue. Nous pouvons alors étendre ce rapport à tout procès rappelant de près ou de loin ce rejet par un système de tout ce qui le défait à partir d'une référence au corps, à l'ornement, à l'affect et à l'intraitable. (Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 55.)

¹²² *Ibid.*, p. 105. Nous soulignons.

¹²³ À ne pas confondre avec le *pictorial*, le *pictorial* est un terme clé de la pensée de Mitchell. (William John Thomas Mitchell, *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995. William John Thomas Mitchell, « Le tournant pictorial », art. cit., pp. 21-45.)

¹²⁴ *PE*, p. 26.

1.2. Problématique

D'où vient cette mise au silence de soi-même ?

Rappelons tout d'abord que, s'il est d'usage dans certaines traditions d'accueillir la *parole divine* à partir de l'écoute de son silence¹²⁵, il se trouve que, pour nous autres, habitants du monde profane, entendre le silence d'un *autre* est un moment de gêne et d'embarras. Au fond, celui qui se tait en notre présence nie notre existence humaine, voire ce qui fonde cette essence même : il se refuse au dialogue et à la rencontre. En conséquence, on ne se tait qu'en présence de choses ou d'objets, jamais en compagnie d'humains : nous avons été dotés du *logos*, et refuser de cultiver ce don avec *l'autre* revient à l'exclure de l'humanité, à le *chosifier*, ou, pour reprendre une formule inspirée de Levinas, à le *dévisager*¹²⁶. Jacques Rancière y perçoit d'ailleurs la base de la part politique de l'animal « homme » :

[L]'homme est politique parce qu'il possède la parole qui met en commun le juste et l'injuste alors que l'animal a seulement la voix qui signale le plaisir et la peine. *Bruit animal d'un côté, parole humaine de l'autre : vieille partition que chacun connaît.* [...] [L'homme] est un animal politique parce que cette capacité parlante lui est sans cesse contestée, déniée par ceux qui se proclament les maîtres des désignations et classifications.¹²⁷

C'est une conséquence de cette attitude contre-émancipatrice et aliénante de ces « maîtres » qui est tant honnie dans la critique du *développement technoscientifique*¹²⁸, ainsi que dans la critique de *l'arraisonnement de l'homme par la machine*¹²⁹ : en dehors de circonstances exceptionnelles, c'est un devenir *inhumain* – au sens courant du terme – de l'humain qui débute par le silence de celui qui est en notre présence. D'un point de vue linguistique, cela revient à faire passer un être parlant de la seconde personne du singulier à la *tierce personne*, du « tu » au « il », ce qu'Émile Benveniste¹³⁰ et Gilles Deleuze¹³¹ appelaient la *non-personne*, soit un « ça » ou un « on ». Dans notre cas, Margiela se retire lui-même du dialogue entre un « je » et

¹²⁵ Nous faisons ici référence au courant de la théologie apophatique ou négative. « Partant du thème biblique du “dieu caché”, l'apophatisme désigne originellement une attitude de l'esprit face à l'incompréhensibilité de dieu ; il ne s'agit pas d'une opération intellectuelle, mais de la conscience de l'incognoscibilité de la nature divine qui conduit à une expérience, une rencontre avec le dieu personnel de la révélation. » (Maria Zoubouli, « Un art apophatique », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2016, 2 n° 18, p. 183. À ce sujet, voir aussi : Alberto Fabio Ambrosio, « Plaidoyer pour une théologie du silence », *Nouvelle Revue Théologique*, 137, 1, 2015, pp. 91-105. Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence », in *Styles of Radical Will*, New York, Delta, 1970, pp. 4-5.)

¹²⁶ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit.

¹²⁷ Evelyn Grossman présente ici la pensée politique et esthétique de Jacques Rancière, celle de sa théorie du *partage du sensible*. (Evelyn Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, op. cit., p. 19.)

¹²⁸ Gianni Vattimo, *La société transparente* [1989], Paris, Desclée de Brouwer, 1990, p. 27.

¹²⁹ Martin Heidegger, « La question de la technique », art. cit.

¹³⁰ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1* [1966], Paris, Gallimard, 1976, p. 174.

¹³¹ *FO*, p. 17.

un « tu », et laisse ainsi ces entités discursives être incarnées par le vêtement et son spectateur. Ce silence peut alors être la marque d'une autre *inhumanité*, plus proche des sens que lui a conférés Lyotard¹³², qui sont connotés moins négativement. Il apparaît alors que, de ce procès, le couturier belge se perçoit comme le principal obstacle à sa mode. Démarche paradoxale, car il est d'usage dans la *doxa* de partir du principe que le créateur est l'élément essentiel à l'apparition d'une création. Le créateur *spiritualise* de la matière quelconque pour en faire une *œuvre*¹³³, une *trace*, de la *signification* : dès lors, « les œuvres signifient leur auteur, mais indirectement, à la troisième personne »¹³⁴. De cette idée reçue, il ressort que le fait de créer sans *essayer d'être présent au moment où l'on crée* ne peut être que contre-intuitif ou décadent – si l'on s'arrête à une réflexion de surface de la chose. Cette perception relève subséquemment de celle de l'auteur d'un point de vue classique, tel que Barthes a pu la décrire dans une saillie quasiment derridienne :

L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après* : l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui ; il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant.¹³⁵

Or, à l'ère de la modernité, *l'auteur est mort* – comme le soutient Barthes.

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. [...] Par là même, la littérature (il vaudrait mieux dire désormais l'*écriture*), en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un « secret », c'est-à-dire un sens ultime [correspondant à ce que le supposé auteur a voulu dire], libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi.¹³⁶

¹³² *LI*.

¹³³ Nous faisons ici référence au processus hégélien de spiritualisation de la matière, pour qui « la matière sur laquelle s'exerce l'art est le sensible spiritualisé ou le spirituel sensibilisé ». « La caractéristique de l'art [dans la systématique de Hegel] est que la pensée y est contrainte de s'exprimer à travers ce qui n'est pas elle, grâce à un matériau prélevé dans l'extériorité et plus ou moins réfractaire à la spiritualisation. » (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Introduction à l'Esthétique* [1835], Paris, Flammarion-Champs, 1979, p. 71. France Farago, « L'esthétique de Hegel [1770-1831] » in *L'art*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 129.)

¹³⁴ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 62.

¹³⁵ Roland Barthes, « La mort de l'auteur [1968] » in *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1993, p. 66.

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 67-68.

Cette mort de l’auteur ne s’applique alors pas qu’au romancier, mais bien à tout artiste à l’ère du *régime esthétique* des arts, caractérisé par Rancière comme contraire à toute *logique de représentation*¹³⁷. Surtout, en contrepoint de cette perception d’un auteur nécessaire à l’œuvre – donc propre à l’ère *représentative* des arts¹³⁸ –, nous discernons dans ce retrait de Margiela la réémergence d’une approche rappelant une tradition mystique et, ironiquement – compte tenu de l’extrait de Barthes ci-avant –, théologique : l’idée qu’il faille s’effacer pour faire advenir une œuvre, c’est-à-dire une forme de *kénose*.

Un geste kénotique, percevable pleinement dans les réflexions sur la poïesis

Est-ce seulement à la nature humaine que Jésus s’adresse dans sa souffrance ? Fils de Dieu, mais se laissant anéantir, n’annule-t-il pas le divin lui-même ? Les débats théologiques laissent la question ouverte. [...] [L]a souffrance à mort est-elle due à la seule humanité du Christ, ou affecte-t-elle la nature de sa divinité même ? Et donc de La divinité ? [...] Les protestants et les orthodoxes accordent apparemment plus d’attention à cette « descente [du Père lui-même] dans les parties les plus basses de la terre ». La langue grecque la désigne par le substantif *kénose*, [...] et qui signifie « non-être », « néant », « inanité », « nullité » ; mais aussi « insensé », « trompeur » (l’adjectif *kénos* signifie « vide », « inutile », « vain » ; le verbe *kénoun* « purger », « couper », « anéantir »). (Julia Kristeva, *Cet incroyable besoin de croire*, Malakoff, Bayard, 2007, pp.168-170.)

Nous invoquons donc la notion théologique de *kénose* pour chercher à penser cet acte *poïétique*, mais une *kénose* profane, séculière, inspirée par le rapprochement que fait Susan Sontag entre la notion de *kénose* et l’idéal du projet d’écriture de Roland Barthes :

[Vers la fin de sa vie, Roland Barthes] nourrissait de plus en plus une idée de l’écriture qui ressemble à l’idée mystique de *kénosis*, le processus qui consiste à se vider. Il reconnaissait que non seulement les systèmes – ses idées étaient dans un état de dissolution – mais aussi que le “je” devait être démantelé. (Le savoir véritable, dit Barthes, implique de “démasquer le je”.) *L’esthétique de l’absence – le signe vide, le sujet vide, l’exemption du sens* – étaient autant d’indications du *grand projet de dépersonnalisation* qui est le geste suprême de bon goût de *l’esthète* [qui est la formule de Sontag pour qualifier le projet esthétique de Barthes].¹³⁹

Elle y perçoit un acte qui consiste à se vider de soi-même pour laisser place à *de l’autre, de la différence* ou *de l’invisible*. Ce concept d’une forme qui n’est pas là visuellement, mais qui *fait signe* ou *fait signifiant* – à l’image de l’opération de désignation figurale des mots présentée par

¹³⁷ « Le régime esthétique des arts, c’est d’abord la ruine du système de la représentation ». (Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 48.)

¹³⁸ Il s’agit ici d’un autre régime des arts présenté par Jacques Rancière, au sein de sa philosophie esthétique.

¹³⁹ Susan Sontag, *L’écriture même : à propos de Roland Barthes* [1982], Paris, Christian Bourgeois, 2009, pp. 61-62.

Lyotard¹⁴⁰ – permet de penser une esthétique générale qui ne repose pas sur la *représentation* ou l'*explication*, mais sur le *retrait* ou l'*effacement*. Il s'agit d'une sorte de *dépouillement* « du contenu représentatif, référentiel » de l'œuvre d'art, comme décrit par Louis Marin dans un débat sur l'art du XX^e siècle¹⁴¹ – celui des avant-gardes, productrices du *sublime postmoderne* selon Lyotard¹⁴². Profitons-en pour rappeler que la notion de sublime chez Lyotard n'a que peu à voir avec l'acception de cette notion dans le langage ordinaire. Chez cet auteur, à la suite de sa lecture de la troisième critique de Kant¹⁴³, il est entendu avant tout comme un geste qui consiste à *retirer* du visible ce qui fait obstacle au fait fondamental du visible : la *présentation qu'il y a de l'imprésentable*¹⁴⁴. Nous percevons alors dans la kénose profane et artistique une mise en acte de ce point central de la pensée de Lyotard. Notons que Deleuze présente également de la sorte l'acte *poïétique* du peintre : il doit nettoyer et faire disparaître les *clichés* qui sont déjà déposés sur la toile blanche, avant même que le peintre n'ait mis ne serait-ce qu'un coup de pinceau. Ces clichés ont certes *l'extérieur de la pensée du peintre* comme origine, il doit néanmoins les effacer avant tout de son propre esprit : quand Deleuze énonce que l'acte de peindre commence par ce *moment pré pictural* d'éclaircissement des clichés¹⁴⁵, il implique logiquement que le peintre *doive* voir les clichés avant de les reproduire. Ce serait donc finalement contre lui-même que le peintre se débat quand il crée – si tant est que, dans ce cas présent, « lui-même » est aliéné par de l'autre, par de l'extérieur. Dès lors, ce combat contre les clichés, qui se trouve être – par un parallèle plus ou moins psychanalytique – un combat contre soi, est un geste de nature également kénotique.

Cézanne, que Deleuze élève comme maître dans l'art de peindre ainsi¹⁴⁶, abonde logiquement dans le même sens :

[S]i j'ai la moindre distraction, la moindre défaillance, surtout si j'interprète trop un jour [...], *si je pense en peignant*, si j'interviens, patatras ! Tout fout le camp. [...] L'artiste n'est qu'un réceptacle de sensations, un cerveau, un appareil enregistreur... [...] Mais s'il intervient, s'il ose, lui, chétif, se mêler volontairement à ce qu'il doit traduire, il y infiltre sa petitesse. L'œuvre est inférieure. [...] *Toute sa volonté doit être de silence. II*

¹⁴⁰ Comme la comprend Deleuze, quand il dit que « ce ne sont pas les mots qui sont des signes, *mais ils font des signes avec les objets qu'ils désignent*, et dont ils brisent l'identité pour en découvrir un contenu caché, une autre face qu'on ne pourra pas voir, mais en revanche qui fera "voir" le mot ». (*ID*, p. 299. Nous soulignons.)

¹⁴¹ Louis Marin, « Comment lire un tableau », *Noroi*, 1969, n° 140, p. 5.

¹⁴² Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde » in *LI*, pp. 101-118.

¹⁴³ *LAS*.

¹⁴⁴ Cette conception de l'art moderne de Lyotard a été source de conflit avec Jacques Rancière et Georges Didi-Huberman, notamment à propos de la notion d'imprésentable ou d'irreprésentable. (Jacques Rancière, « S'il y a de l'irreprésentable » in *Le destin des images*, *op. cit.*, pp. 123-153. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.)

¹⁴⁵ Gilles Deleuze, « Cours du 7 avril 1981 » in *SP*, pp. 50-96.

¹⁴⁶ Gilles Deleuze, *FB*, pp. 83-92.

doit faire taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, faire silence, être un écho parfait. Alors, sur sa plaque sensible, tout le paysage s'inscrira.¹⁴⁷

Nous retrouvons la présence de cette kénose profane dans ce témoignage : elle est ce qui permet de *faire silence* dans l'esprit du créateur, et de laisser place à l'œuvre sur la toile. Nous pouvons noter également une connivence entre le cliché, le bruit et le simple fait de penser : tous trois y sont les entités qui font obstacle aux sensations, aux affects et à l'art en soi. Susan Sontag, dans un texte sur les vertus du silence dans l'art à l'ère postmoderne¹⁴⁸, présente le même acte de mise au silence de soi-même pour ne pas simplement *reproduire de la reproduction* au moment de la création. Cette répétition du cliché, c'est comme cela que justement Barthes¹⁴⁹ et Lyotard¹⁵⁰ présentent la Mode ; contre celle-ci, le second invite tout créateur à *suspendre* l'enchaînement des phrases¹⁵¹, et à créer des *blanks*¹⁵² – des espaces de non-signification, de nouveaux *idiomes*, au sein desquels de l'événement peut enfin advenir.

Nous remarquons alors que la mise au silence de l'esprit et le *blank* ne sont pas les aboutissements de leurs propres quêtes : il s'agit avant tout de laisser advenir du *sensible authentique*, voire du sensible *non reproduit* – ainsi serait cet imprésentable, irréprésentable, ou intraitable. Comme nous souhaitons le montrer dans ce qui suit, cet imprésentable a porté de multiples noms dans la philosophie de Lyotard, et l'*enfance* a été son dernier nom propre. Nous trouvons, en tout cas, que pour approcher au mieux l'esthétique de Margiela, son silence et sa nature kénotique, le signifiant *blank* est celui qui s'y prête pour l'instant le mieux, ne serait-ce que par les échos qu'il fait naître dans tant d'autres descriptions des *pouvoirs des images*, et dans leur opposition aux *bruits* et à l'*entendement* – en un sens kantien. Par exemple, à plusieurs reprises, Barthes a décrit des phénomènes analogues au *blank* : que ce soit le *punctum*¹⁵³, le sens *obtus*¹⁵⁴, ou encore le *satori*¹⁵⁵, (ap)perçu lors de son voyage au Japon.

¹⁴⁷ Paul Cézanne, cité dans : Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Les éditions Bernheim-Jeune, 1926, p. 131.

¹⁴⁸ Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence », art. cit., pp. 3-34.

¹⁴⁹ Notre remarque est vraie si l'on s'en tient à son *système de la Mode*, au sein duquel la Mode – représentée exclusivement par le *vêtement-écrit* – offre tout le contraire de ce que Barthes a pu écrire de l'art : elle est répétition, réajustement et combinaison de clichés (liés aux loisirs, la vie de ménagère, etc.), au sein desquels les identités sont arrêtées et sublimées par la même logique bourgeoise qu'il a étudiée dans ses *mythologies*. De même, si l'on ne s'arrête qu'au signifiant de la mode (qui est le vêtement, simplement), il n'y est qu'émanation logique d'une structure ou d'un système, et ne vaut que comparé aux autres *phrases* de la Mode. Dès lors, ce système de signes contraste grandement avec les études barthésiennes de Racine, Robbe-Grillet et de tant d'autres.

¹⁵⁰ Jean-François Lyotard, « Les modes intellectuelles » in *TI*, pp. 67-73.

¹⁵¹ *DI*.

¹⁵² *QP*.

¹⁵³ Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

¹⁵⁴ Roland Barthes, « Le troisième sens, Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein » [1970] in *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III* [1982], Paris, Seuil, 1992, pp. 43-61.

¹⁵⁵ Voir aussi : Roland Barthes, « Le *satori* » in *Le Neutre, op. cit.*, pp. 366-370.

L'écriture est en somme, à sa manière, un *satori* : le *satori* (l'événement Zen) est un séisme plus ou moins fort (nullement solennel) qui fait vaciller la connaissance, le sujet : il opère un *vide de parole*. Et c'est aussi un vide de parole qui constitue l'écriture ; c'est de ce vide que partent les traits dont le Zen, dans l'exemption de tout sens, écrit les jardins, les gestes, les maisons, les bouquets, les visages, la violence.¹⁵⁶

Tous ces mots, concepts ou signifiants correspondent alors à une certaine conception de l'écriture¹⁵⁷, contrastant avec celle de Derrida, au cours des années 70¹⁵⁸. Barthes résume cette conception de l'écriture, et son objectif à long terme, comme suit, dans son autobiographie (écrite à la troisième personne) :

Visiblement, il songe à un monde qui serait *exempté de sens* (comme on l'est de service militaire). Cela a commencé avec le *Degré zéro*, où est rêvée « l'absence de tout signe » ; ensuite, mille affirmations incidentes de ce rêve (à propos du texte d'avant-garde, du Japon, de la musique, de l'alexandrin, etc.). [...] [C]ontre la Science (le discours paranoïaque), il faut maintenir l'utopie du sens aboli.¹⁵⁹

Toutes ces notions peuvent être aussi rapprochées de celle de la *vacance de l'image* chez Rancière¹⁶⁰ – qui permet à l'image de rester ouverte quant à toute signification, et de garder ainsi tout son mystère –, ou de la *vacance du désir*, à nouveau chez Lyotard¹⁶¹, qui correspond à de l'espace événementiel. On peut également rapprocher ces avatars du *blank* lyotardien de la notion de *fente* chez Deleuze et Guattari – geste du « poète » ou de « l'artiste » qui déchirent « l'ombrelle » des « conventions », des « opinions » et de la « communication », pour laisser passer un peu de « chaos libre et venteux »¹⁶². De même, Deleuze, seul, fait appel plutôt aux *diagrammes*¹⁶³ – mais ces derniers ont la même fonction –, tandis que Sontag perçoit simplement dans le silence voulu, désiré, une possibilité *spirituelle* d'échapper aux clichés. Le terme qui engloberait au mieux ces éléments qui mettent en échec les clichés serait peut-être celui de *présence*, ou d'*effets de présence* – tels que Hans Ulrich Gumbrecht a pensé ces concepts¹⁶⁴. Par-là, le spécialiste des *humanities* entendait surtout ce qui, au sein d'une œuvre d'art, met fin à notre besoin de chercher de la signification coûte que coûte¹⁶⁵ ; besoin entretenu

¹⁵⁶ Roland Barthes, *L'Empire des signes* [1970], Paris, Seuil, 2002, p. 8.

¹⁵⁷ Notons d'ailleurs que l'enfance lyotardienne peut aussi porter le nom d'*écriture*, dans une définition plus ou moins similaire. (Jean-François Lyotard, « Infans » in LE, p. 9.)

¹⁵⁸ Nous pensons bien entendu aux livres majeurs suivants : Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967. *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967. *La dissémination* [1972], Paris, Seuil, 1993.

¹⁵⁹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 90.

¹⁶⁰ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 69.

¹⁶¹ DF, p. 22.

¹⁶² QQP, p. 203.

¹⁶³ Gilles Deleuze, « Le diagramme » in FB, pp. 93-103.

¹⁶⁴ Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence*, op. cit.

¹⁶⁵ Ce qui ne manque donc pas d'évoquer le sens obtus, qui est un des concepts familiers de la signifiante pour Barthes.

et alimenté par toute une culture herméneutique de l'interprétation en Occident – incarnée par ceux que Lyotard appelle les « hommes du langage [qui] croient enfermer tout ce qui est sens »¹⁶⁶, qui ont cherché à mettre de côté la part *affective* et *énergétique* des textes et des images. Ce sont les mêmes qui ont condamné toute part de plaisir dans l'écriture, la lecture et l'analyse littéraire¹⁶⁷, et ont fait de la *fermeture du sens d'un texte*¹⁶⁸ la seule porte d'accès vers celui-ci¹⁶⁹. Contre ce besoin s'élèvent alors des moments de perte, de jouissance¹⁷⁰, voire des *dessaisissements*, seulement repérables dans les œuvres d'art à l'ère du *bruit industriel* – comme le confirme Susan Sontag¹⁷¹. Nous estimons donc que Margiela agit selon un dogme artistique de cette nature contre-herméneutique, et le silence est résolument la part essentielle de celui-ci. Il apparaît cependant qu'il est aisé de voir une forme de nihilisme dans cette idée que le créateur de mode serait le principal obstacle à l'apparition de sa création. Par ce geste, Margiela donne à penser que la Mode, aujourd'hui, est proprement *aliénée* par une présence d'un autre type – la *présence humaine* –, plus que par le *discours* en soi ; là où, suivant leur *cause finale* – qui est d'être portés sur un corps –, les vêtements de mode ne peuvent exister sans la présence d'êtres humains.

Nous aimerions ainsi, au cours de notre étude, donner à voir d'où vient cette méfiance envers la *présence de soi* chez ce couturier – méfiance cultivée par la Mode tout au long de ses relations avec le *discours*, la *visualité* et le *spectacle* dans un sens situationniste. Si, selon Lyotard, dans un dire qu'approuverait Gumbrecht, l'artiste se doit de témoigner du miracle de la *présence* dans ses œuvres¹⁷², notre recherche tend à montrer que cette présence – qui serait le propre de l'art¹⁷³ – est en concurrence avec une autre, relevant donc d'un objet inhumain, logé au cœur de l'expérience humaine. Lyotard opposait justement, vers la fin de son œuvre, ces deux types d'*inhumanités*¹⁷⁴, tels qu'on les a présentés (*présence en soi* contre *discours en tant que présence*) : une première forme d'humanité qui serait notre identité *d'avant le langage*, de

¹⁶⁶ *DF*, p. 12.

¹⁶⁷ A ce sujet, voir : Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, 2014.

¹⁶⁸ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *art. cit.*, p. 68. Yves Citton, *Lire, Interpréter, actualiser, Pourquoi les études littéraires* [2007], Paris, Amsterdam, 2017, pp. 30-33.

¹⁶⁹ Thèse principale de : Susan Sontag, « Contre l'interprétation » in *L'Œuvre parle*, *op. cit.*, pp. 9-22.

¹⁷⁰ A ce sujet, voir l'opposition de Barthes entre textes de plaisir et texte de jouissance. Celle-ci s'inscrit pleinement dans la tradition lacanienne. (Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*)

¹⁷¹ Elle prend comme exemple la poésie. Elle l'oppose à une approche utilitaire de l'art – résumée à la recherche du beau, de l'utilité du beau, et de la communicabilité. Le but de l'art serait plutôt de tenter d'exprimer de l'inexprimable, de l'ineffable. (Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence », *art. cit.*, p. 30.)

¹⁷² *QP*.

¹⁷³ Argument principal de Gumbrecht dans son étude sur la présence. (Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence*, *op. cit.*)

¹⁷⁴ *LI*.

nature affectuelle¹⁷⁵ – l'enfance que nous avons mentionnée, appelée aussi *infans* ou *infantia* – ; une seconde relevant de la technique, du concept et de la technoscience, qui chercherait justement à nous arraisonner par le langage, outil premier du *logos*¹⁷⁶.

Nous affirmons ainsi que cette bataille philosophique immémoriale entre le *concept* et l'*affect*¹⁷⁷ est ce qui se joue au sein de l'iconologie *margielaïque* – suivant sa mobilisation de cette capacité discursive commune non seulement aux autres humains (qui maîtrisent la *Lexis* et le *logos*), qu'aux autres êtres vivants (qui s'expriment par de la *Phonè*¹⁷⁸), voire qu'aux autres *étants*. Il apparaît alors que, outre le fait que l'on perçoive ordinairement des vêtements qui parlent là où notre travail montre que ce sont des vêtements qui se refusent à toute signification, Margiela parle *comme ses vêtements*, et leur langage commun est le silence. Ce faisant, Margiela légitime finalement la Mode comme art, suivant le passage du *régime représentatif* de l'art à son *régime esthétique* que nous avons perçu à propos de la mort de l'auteur – si l'on reprend la pensée esthétique de Jacques Rancière. Par là, le philosophe entendait ce besoin « d'opposer à l'art des images on ne sait quelle intransitivité des mots du poème ou des touches du tableau »¹⁷⁹ qui apparaît de concert dans l'histoire avec « [l']entrelacement logique et paradoxal »¹⁸⁰ d'un *refus de la représentation* – comme on l'a vu dans le développement de l'art, notamment avec les avant-gardes – et d'un *besoin d'interprétation général du monde* – exemplifié par Marx, Freud et la sémiologie selon les dires de Rancière.

Ainsi, Margiela intègre cette question dans le monde de la Mode : il produit une *mode sans paroles*, qui permet à la Mode de respecter le dogme de *l'art pour l'art* et de ses spécificités d'expression matérielles propres – éléments distinctifs de ce régime des arts à l'ère esthétique. À l'évidence, nous pouvons nous demander si la Mode de Margiela mérite ainsi pleinement le qualificatif d'anti-mode ; celle-ci permet au reste du champ de la Mode de bénéficier d'une légitimation tant recherchée à l'ère de la signification et de la présence – tel que l'a diagnostiqué Gumbrecht. Que Margiela ait choisi de se taire ou non, qu'il le fasse dans un simple but

¹⁷⁵ Cette forme d'inhumanité a notamment aussi fait l'objet des réflexions de Deleuze, avouant par là sa reprise du concept de Lyotard. (CC, p. 143.)

¹⁷⁶ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, « Le concept d'«Aufklärung» », in *La dialectique de la Raison*, op. cit., pp. 23-76.

¹⁷⁷ Lyotard parle particulièrement d'une lutte entre la philosophie et les récits, ou entre la philosophie (ou la science) et les mythes. (Jean-François Lyotard, « Dialogues sur la condition post-moderne avec Vincent Descombes », Diffusion radiophonique, produite par Roger Pillaudin, *France-Culture*, 18/12/1979.)

¹⁷⁸ Au sujet de l'opposition entre *logos* et *phonè*, ou entre *lexis* et *phonè*, Lyotard a écrit les textes suivants : *DI, LI, LE*, Jean-François Lyotard, « La phrase-affect (d'un supplément au Différend) » in *MLP*, pp. 43-54.

¹⁷⁹ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op. cit., p.22

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.26

marketing ou non, il se fait qu'en dernière analyse sa mode est pleinement acceptée et célébrée dans le monde de la Mode. Au contraire, l'efficacité marketing de ce geste nous conforte dans notre idée. Que Margiela soit sincère ou non, qu'il y ait reprise ou non de son silence par son service marketing, et que ce silence soit potentiellement une façade, cela n'empêche en rien que son silence ait produit de la *différence* au sein de la mode. Et c'est de cette différence qu'il s'agit dans notre étude. C'est ainsi qu'au sein du silence de Margiela se loge un objet d'analyse *princeps* pour réfléchir aussi bien sur l'identité actuelle et discursive de la Mode, que sur l'état de l'art au moment où la reproductibilité technique s'accélère toujours plus¹⁸¹.

Une kénose dans la mode : du signifiant dégagé de tout signifié

Dans notre entreprise, il s'agirait alors d'identifier les *mécanismes* et les *lieux de production* de ce poncif d'un vêtement qui parle, et qui ne parle que pour dire « je suis un vêtement ». Il s'agirait ensuite d'essayer de comprendre en quoi cette image nous conforte dans une certaine représentation du monde, de la Mode et de l'art, tout en cherchant à cerner pourquoi et comment elle est si célébrée. Cette idée commune du vêtement en tant que parole participe non seulement de l'*artialisation* de la Mode, mais également de l'*autonomisation* de ce champ artistique par rapport aux autres (le cinéma, la littérature, le théâtre, etc.) : en tant qu'art, la Mode est celui où les images peuvent – et nous insistons sur ce « peuvent » – se présenter en dehors de tout récit, en dehors de toute connexion narrative et logique avec d'autres images¹⁸² ; les images y sont libérées du besoin d'imiter la vie (la mimésis). Ce constat – déjà présenté par Barthes à propos des mannequins¹⁸³ et de la photographie de mode¹⁸⁴ – permet à ces images de se présenter par elles-mêmes, sans le soutien d'un récit, ou d'une justification de leur apparence : elles ne sont que des *propositions* de tenues, d'agencements vestimentaires. On peut – à nouveau, nous insistons sur ce « peut », car tous les couturiers ne produisent pas que des figures de Mode de cette sorte – ainsi y voir des images libres *de signifier par elles-mêmes*, et *de jouer avec les significations qu'on leur prête habituellement* : les personnages de Mode

¹⁸¹ Nous pensons à la conquête d'Internet par les images générées par intelligences artificielles.

¹⁸² Nous rejoignons ici Emanuele Coccia, pour qui, au cours d'une analyse du chemisier *Only Anarchists are Pretty* de Vivienne Westwood et Norman McLaren, affirme que c'est « dans la mode ou, mieux, dans le vêtement que chaque symbole rencontre les autres symboles ». (Emanuele Coccia, « Pour un totémisme » in Laurent de Sutter [dir.], *Postcritique*, Paris, PUF, 2019, p. 101.)

¹⁸³ Roland Barthes, *Système de la Mode*, op. cit., p. 279.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 336-339.

comme la ménagère¹⁸⁵ ou le pirate¹⁸⁶ se permettent de *déréaliser* les accessoires et les situations qui leur sont habituellement associés. Nous remarquons alors en cette propriété de la Mode une des caractéristiques du figural analysé par Deleuze : cette façon qu’a Francis Bacon de présenter des figures libérées de tout lien, de toute narration¹⁸⁷. Dans tous les cas, ce « discours » du vêtement – jouant directement avec la logique de la *mimésis* et de la *représentation* dans les cas précédents – semble essentiel dans la Mode, comme en témoigne le réflexe discursif de cette figure de style du vêtement qui parle. C’est bien pour cela que l’esthétique de Margiela dénote encore plus, car, avec les quelques exemples ci-avant, ainsi qu’avec le nombre conséquent d’études sur le potentiel figuratif et représentatif de la Mode, le fait de produire une mode qui ne joue pas sur ces ressorts, et qui, pourtant, en apparaît elle-même grandie, indique à quel point cette esthétique est précieuse pour la Mode ; ce silence apporte « quelque chose », et c’est de ce « quelque chose » que nous souhaitons, en dernier lieu, produire une critique en soi.

Cette thèse se situe donc au croisement de quatre champs de recherche : les *études littéraires* ou *linguistiques* – au sens large, car nous travaillons un objet discursif inexistant, qui demande à être étudié par d’autres ressources que la langue – ; les *études de mode*, à partir de la distinction entre haute couture et mode ordinaire, selon une perspective historique et sociologique (à partir des pensées d’auteurs comme Georg Simmel¹⁸⁸, Roland Barthes¹⁸⁹ ou Pierre Bourdieu¹⁹⁰) ; les *études visuelles* ou *esthétiques*, à partir d’auteurs ayant travaillé sur la question du sensible (tels que Maurice Merleau-Ponty, Lyotard, Deleuze, Jacques Rancière, Susan Sontag, Emanuele Coccia ou encore Evelyne Grossman, qui, elle, parle notamment d’un « retour du sensible » dans les sciences humaines actuelles¹⁹¹) permettant d’analyser la place du visible, du figuratif et du figural dans l’art ; et les rapports entre silence et discours dans la philosophie du second et du troisième Lyotard¹⁹², questionnant la portée d’un *non-dit* comme vecteur de sens. Si l’on

¹⁸⁵ Anouchka Grose, dans sa lecture du *Système de la Mode* de Barthes résume une des « rationalisations » des magazines de mode comme suit : ils présentent « des types ou des *personae* reconnaissables, telles la femme fatale, la puritaine, la femme active ou l’héritière. Elles existent et vous aussi, vous pourriez vous habiller comme elles ». (Anouchka Grose, « La violence de la mode », *Savoirs et clinique*, 2009, 1 n° 10, 2009, p. 43.)

¹⁸⁶ Vivienne Westwood, *Automne/hiver 1981*, dite collection « Pirate ».

¹⁸⁷ *FB*, p. 11.

¹⁸⁸ Georg Simmel, *Philosophie de la mode* [1905], Paris, Allia, 2020. Georg Simmel, « Psychologie de la parure [1908] » in *La parure, et autres essais*, Paris, Éditions de la Maison des sciences, 2019, pp. 55-61.

¹⁸⁹ En ce qui concerne les textes de Barthes sur le sujet de la Mode, nous nous concentrons sur : Roland Barthes, *Système de la mode*, *op. cit.* ; Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année, et autres articles*, Paris, IFM, 2001.

¹⁹⁰ Pierre Bourdieu, « Haute couture et haute culture » in *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 2002, pp. 196-206. Pierre Bourdieu, Yvette Delsaut, « Le couturier et la griffe, Contribution à une théorie de la magie » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1, 1975, pp. 7-36.

¹⁹¹ Evelyne Grossman, *Éloge de l’hypersensible*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹² En effet, le « parcours de Lyotard témoigne de mues successives » – qualifiées toutes autant de « tournants » ou « décrochages » –, chacune ayant eu son objet premier de réflexion. Selon Chris Doude Van Troostwijk, ces mues,

devait donc résumer toutes ces disciplines en une seule, nous dirions que c'est une thèse en *lettres*, dans son acception la plus large aussi¹⁹³, car nous nous inspirons de la perception du langage de Roland Barthes, suivant les différentes phases de son œuvre : il s'agit d'un travail sur le sens, la signification et l'interprétation, et sur ce qui, d'une manière ou une autre, met en échec ces différentes entités, c'est-à-dire ce que Barthes a pu appeler le *neutre* (ou le « désir de neutre »¹⁹⁴). Que ce soit son travail sur le *degré zéro de l'écriture* – qui a donné à voir cette *écriture blanche*, se refusant à une certaine obédience des règles classiques de la littérature –, celui sur ses *mythologies* – travaillant sur la naturalisation à l'œuvre dans le langage de l'aliénation petite-bourgeoise –, sa perception de la sémiologie, du texte, de la jouissance de celui-ci, de son voyage dans *L'Empire des signes*, ou encore de ses derniers travaux suite à son entrée au Collège de France (sur les connivences entre la langue et le pouvoir), il s'agit à chaque fois pour Barthes de s'approcher de ce qui se dérobe dans le langage même, sans règles précises (ce peut être tantôt une déstructuration de la langue bourgeoise, ou tantôt une déstructuration de cette déstructuration), et qui ne peut être mis en mots, en signification, mais juste en *sensations*. C'est pour cela que, en réponse à cet engagement de Barthes quant à son rapport au langage, nous invoquons Jean-François Lyotard, qui, lui aussi, aura travaillé toute sa vie sur cet aspect de la langue – parfois nommé figural, parfois l'intraitable, mais que nous prenons dans sa dernière itération, soit l'*infantile*.

C'est dans ce contexte, celui d'un « engage[ment d'une] lutte à mort, [d'une] lutte historique avec le signifié »¹⁹⁵, que nous proposons d'examiner l'esthétique du silence de Martin Margiela à la lumière du concept de figural (au sens large) chez Lyotard, afin de mieux comprendre comment la Mode peut – ou non – se passer de discours. Ce silence résonne, en effet, au plus profond avec certaines questions ayant trait au sens, à la *signification* et à la *signifiance* – que

qualifiées « [d']accent dans l'œuvre lyotardienne », seraient au nombre de trois : « le libidinal (figural), le phrastique et enfin l'accent mis sur "la phrase-affect" ». (Véronique Bergen, « Cartographie des approches philosophiques de l'art » in *L'art même : Chroniques des arts plastiques de la fédération-Wallonie Bruxelles*, 69, 2016, p. 6. Jean-Michel Durafour, François Frimat, « Présentation », *Cités, Lyotard Politique*, 2011, 1, n° 45, p. 13. Chris Doude van Troostwijk, *Trouvailles*, op. cit., p. 56.)

¹⁹³ Nous nous référons à la perception d'Yves Citton des études littéraires, celle qui émerge à la sortie de son livre *Lire, interpréter, actualiser, Pourquoi les études littéraires ?*, qu'il prolonge ensuite dans *Mythocratie* et *Pour une écologie de l'attention* : il s'agit d'une approche au sens des textes selon leur impact dans l'économie des affects – assimilée à l'économie de l'attention – et à une recherche d'une possibilité de s'extraire par moment, notamment lors d'un acte d'interprétation, du besoin de participer au *monologue du spectacle* – formule situationniste souvent reprise par le chercheur. Bien que centré dans un premier temps sur les textes exclusivement littéraire, Citton ouvre son analyse à tout objet d'attention, particulièrement quand il produit du discours – comme les images ou récits mobilisés dans les discours politiques. Bien qu'il ne soit pas spécialiste de la Mode, il ne manque rarement de rappeler la place de choix de celle-ci dans les problématiques qu'il soulève.

¹⁹⁴ Roland Barthes, *Le Neutre*, op. cit., p. 45.

¹⁹⁵ Roland Barthes, *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 94

ce soit dans la Mode, dans l'art, voire dans certains postulats de la sémiologie ou de la sémiotique¹⁹⁶. De là découle la problématique centrale de cette recherche – inspirée d'un paradoxe relevé par Barthes¹⁹⁷ – qui part d'un des deux concepts initiaux de la *sémiose* :

Comment peut-on faire du silence, soit ce qui correspond à une absence de signifiant, un signifiant à part entière ?

En effet, les stratégies d'énonciation de Margiela sont ce qui lui a permis de se distinguer et de se faire voir, alors même que celles-ci reposent principalement sur de la non-présence. Nous considérons alors que Margiela a réussi là où le dernier Barthes a consacré la plupart de ses réflexions : l'*exemption de sens*¹⁹⁸, c'est-à-dire la recherche de *signifiants sans signifiés*¹⁹⁹, ou, plutôt, la recherche d'une réflexion sur le signifiant sans être *parasité* par le signifié – le « signifiant, enfin débarrassé de tout signifié »²⁰⁰.

Dès lors, nous trouvons ironique de voir que cette quête a abouti dans le monde de la Mode, car, bien que Barthes ait consacré un certain nombre de textes sur la question, peu ont présenté dans l'univers du vêtement ou de la Mode une possibilité d'observer ainsi de la signifiante. En effet, malgré sa rigidité méthodologique, il est possible d'arriver à une conclusion de la sorte à partir du *Système de la Mode*²⁰¹, sauf que ce type de signifiante de la Mode est assimilable à une absence de plaisir ou de jouissance – ces ingrédients tant importants pour le Barthes poststructuraliste du retour à l'écriture). La Mode n'y est qu'observée, analysée, à la différence de cette « secousse du sens, déchiré, exténué jusqu'à son vide insubstituable, sans que l'objet ne cesse jamais d'être signifiant »²⁰² – caractéristique de son voyage au Japon, au sein duquel

¹⁹⁶ Dans notre démarche, la distinction entre *sémiotique* et *sémiologie* découle des appellations données par Charles Sanders Peirce et Ferdinand de Saussure à une science des signes : sémiotique pour Peirce, sémiologie pour Saussure.

¹⁹⁷ « Vous savez qu'en musique le silence est aussi important que le son, c'est une chose connue : le silence est un son, ou encore il est un signe au sens d'un élément de la signifiante. On retrouve ici un processus qui m'avait frappé dès le premier moment où j'ai commencé à écrire, c'est-à-dire au moment du *Degré zéro de l'écriture*, et qui m'a obsédé toujours depuis : ce qui est produit contre les signes et hors des signes est très vite récupéré comme signe. » (Roland Barthes, *Le Neutre*, op. cit., p.87.)

¹⁹⁸ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 90.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 189.

²⁰⁰ François Dosse, « Lorsque Kristeva donna naissance au second Barthes » in *Histoire du structuralisme, Tome II : Le chant du cygne, 1967 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2012, p. 79.

²⁰¹ En conclusion de son ouvrage, Barthes énonce que « le sens [dans la Mode] est ainsi distribué selon une sorte de grâce révolutionnaire ; son pouvoir devient si autonome qu'il peut agir à distance et pour finir évaporer la substance elle-même [...]. Cette dénégation est peut-être la fonction la plus profonde du système de la Mode [...]. La Mode apparaît ainsi essentiellement – et c'est la définition finale de son économie – comme un système de signifiants, une activité classificatrice, un ordre bien plus sémiologique que sémantique. » (Roland Barthes, *Système de la Mode*, op. cit., p. 310. Nous soulignons.)

²⁰² Roland Barthes, *L'empire des signes*, op. cit., p. 14.

il a pu s'immerger dans de la *signifiante pure*, sans sens, sans communication, sans tentative d'en extraire un système ordonné, mais juste une *collection de sensation et d'impressions*.

En saisissant les choses comme événement [lors de son voyage au Japon], comme un incident, la signifiante ouvre le langage à une « communication silencieuse » et immédiate (qui est la « plénitude du langage »). On accède à un « état d'a-langage » où c'est la densité du signifié qui est attaquée, à « la racine même du sens, pour obtenir que ce sens ne fuse pas, ne s'intériorise pas, ne s'implicite pas, ne se décroche pas, ne divague pas dans l'infini des métaphores, dans les sphères du symbole ».²⁰³

Nous percevons ainsi dans ce silence de Margiela un désir de faire tout autant, mais avec de la mode : plutôt qu'un refus du langage – car, à défaut de parler, les vêtements de Margiela font parler –, il s'agirait alors d'un refus du « paradigme »²⁰⁴, assimilable au concept, au *logos* et à l'entendement (dans un sens kantien), soit tout ce qui provoque de la signification, ou tout ce qui arrime le cerveau, et non la chair²⁰⁵. Suivant ce constat de notre problématique, nous pouvons la déplier en une série d'autres questions fondamentales pour notre réflexion – notamment à propos des questions de figure, de figural et de la lutte entre figuratif et figural, particulièrement dans le monde de la Mode :

Comment le silence de Martin Margiela met-il en évidence, au sein de la haute couture, la tension entre un besoin de discours (explications, légitimations, justifications, commentaires) et la puissance d'un visuel « pur » – celui du figural – qui résiste à toute forme de verbalisation ?

De quoi ce conflit entre discours et figures, ce conflit entre deux régimes de sensibilité relève-il ?

D'où provient-il, et comment se maintient-il ?

Finalement, quel grand récit soutient-il ?

Poser cet axe de réflexion revient à la fois à critiquer la tendance à *tout expliquer* dans la Mode, et à s'interroger sur la possibilité d'une révolution figurale au sein d'un secteur pourtant réputé pour sa dimension spectaculaire et médiatique. Nous pouvons ainsi déplier à nouveau notre problématique dans une série d'autres questions :

Pourquoi le monde discursif de la Mode se satisfait-il du silence de Martin Margiela, alors que l'on indique à partir de celui-ci que la Mode n'est pas un univers du discours ? N'y aurait-il pas là une forme de négation de soi de la part du système de la Mode ?

²⁰³ Rodrigo Fontanari, « Progrès du vide chez Roland Barthes » in : Jérôme Duwa, Pierre Taminiaux (dirs.), *Littératures et arts du vide, Colloque de Cerisy*, Paris, Hermann, 2018, p. 147.

²⁰⁴ Roland Barthes, *Le Neutre*, op. cit., p. 49.

²⁰⁵ Gilles Deleuze, « Le corps, la viande et l'esprit, le devenir-animal » in *FB*, pp. 27-32.

La Mode se complait-elle dans une évacuation d'elle-même ?

Le figural – en tant que tension entre discours et figure – ne nous offrirait-il pas alors une clé d'interprétation de cet apparent paradoxe ?

En fin de parcours de notre réflexion, nous verrons alors que cette question figurale de la Mode de Martin Margiela réactive pleinement ce concept théologique de *kénose*, qui incarne ainsi, dans notre travail, la tension margielaïque générale à propos de la *présence* – qu'elle soit le propre de l'art ou celui du discours.

1.3. Méthode d'analyse

La peinture pense. Comment ? C'est une question infernale. Peut-être inabordable pour la pensée. (Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée, suivi de Le chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Paris, Minuit, 1985, p. 9.)

Dans le déferlement des images contemporaines, le figural nous pose en effet cette question urgente, brutale : *comment ça pense, une image ?* Ou bien : comment l'image peut-elle penser par elle-même, indépendamment de tout discours ou concept (commentaire, sous-titre) qui l'accompagne ou la justifie ? (Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », *Critique*, n° 630, novembre 1999, pp. 912-913. Nous soulignons.)

L'expression « image pensive » ne va pas de soi. [...] Dans la pensivité, l'acte de la pensée semble mordu par une certaine passivité. La chose se complique si l'on dit d'une image qu'elle est pensive. *Une image n'est pas censée penser*. Elle est censée être seulement objet de pensée. (Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 115.)

Pour approcher ce silence, nous adoptons un cadre méthodologique à la croisée entre la démarche d'analyse de culture visuelle, l'étude du discours et l'étude de la Mode, le tout à partir de la mobilisation de concepts issus de la philosophie esthétique – notamment au sein d'un ensemble de textes théoriques que l'on résume sous le nom d'*études de la figure* [ou *figural studies*]. Parmi ceux-ci, nous partons principalement de l'œuvre de Lyotard – suivant les trois périodes de sa bibliographie, même si nous insistons sur le *premier Lyotard*²⁰⁶. Nous partons également de Gilles Deleuze – qui a réinterprété le figural lyotardien, et l'a inséré aussi bien dans sa philosophie de l'art²⁰⁷, que dans sa réflexion générale sur la philosophie²⁰⁸ et la lecture (dite aussi *lecture en intensité* ou donc *pop'philosophie*²⁰⁹). Nous nous reposons aussi sur l'étude du *pictorial*²¹⁰ dans les études visuelles – suivant sa mise en tension avec le *linguistique* –, ainsi que sur tout un pan de l'histoire de l'art, consacré à la problématique des limites de l'interprétation des images (dont les représentants, dans notre travail, sont principalement Georges Didi-Huberman et Jacques Rancière, si on ne limite ce dernier qu'à son travail sur l'art et le sensible).

²⁰⁶ Formule de la chercheuse Amparo Vega, qualifiant la première phase de recherche de Lyotard : autour du libidinal et du figural. (Amparo Vega, *Le premier Lyotard : philosophie critique et politique*, Paris, L'Harmattan, 2010.)

²⁰⁷ *FB*.

²⁰⁸ Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze et Guattari consacrent plusieurs parties de l'ouvrage à la problématique de la figure : la *figurologie*. (« Les personnages conceptuels » in *QQP*, pp. 63-85. « Géophilosophie » in *Ibid.*, pp. 86-114. « Percepts, affects et concept » in *Ibid.*, pp. 163-200.)

²⁰⁹ Gilles Deleuze, « Lettre à Michel Cressole » in Michel Cressole, *Deleuze*, Paris, Psychothèque, Éditions universitaire, 1973, pp. 107-118.

²¹⁰ William John Thomas Mitchell, « Le tournant pictorial », art. cit.

Fidèle à la démarche d'étude visuelle de Mitchell²¹¹ et Maxime Boidy consistant à parler du visible en se passant d'image²¹², notre analyse, inspirée également de l'écriture de Lyotard dans *Discours, figure*²¹³, se concentre sur des textes, et sur *ce qui est dit* de ces textes. L'image est, certes, à la base de ces textes, mais nous sommes plutôt intéressé par la tension entre la *signification* et la *signifiante* de celles que nous analysons. Nous profitons de la mention de ces termes pour expliquer que, suivant une tradition sémiologique, sémiotique et poststructuraliste, nous avons choisi d'aborder l'opposition entre signification et signifiante à partir des pensées de Julia Kristeva, Roland Barthes et Dick Hebdige. Ce dernier, pleinement inspiré par les premiers, mobilise d'ailleurs ces notions dans son travail sur la mode. Selon cette filiation, la signification correspond au *travail du signifié* dans le texte, là où la signifiante est associée au *travail du signifiant*²¹⁴ ; ainsi

[l]a signifiante est un processus au cours duquel le « sujet » du texte, fuyant (à la logique conventionnelle) et s'investissant dans d'autres logiques (celle du signifiant, de la contradiction), lutte avec le sens et est déconstruit (« perdu »). [...] Contrairement à la signification, la signifiante ne peut pas être réduite à la communication, à la représentation ou à l'expression ; elle installe le sujet (auteur, lecteur) dans le texte non pas comme projection [...] mais comme « perte », comme « disparition ».²¹⁵

Le travail de Dick Hebdige a donc consisté à continuer la pensée de Barthes quant à la Mode, en cherchant à percevoir ce travail de la signifiante dans le *texte-Mode*. Comme en atteste le titre de son étude, il l'a perçu dans les pratiques des sous-cultures. Nous souhaitons nous engager dans le même type d'entreprise – la perception de la signifiante dans la Mode –, mais en nous focalisant sur la façon dont Margiela provoque une certaine *perte* de nos repères quant à la Mode, à partir d'une défiguration des habitudes de lecture des individus de l'institution de la Mode. Plus que sur des images, nous allons alors travailler sur le discours de la Mode, ainsi que sur la description de ce que devrait être *apparemment* la Mode, et, en conséquence, sur la façon dont un simple silence peut désarticuler tout un édifice *doxique* – appelé ici, pour le coup,

²¹¹ William John Thomas Mitchell, *Iconologie*, op. cit., p. 33.

²¹² « L'absence complète d'iconographie, aussi surprenante soit-elle dans un ouvrage sur le visible, est volontaire. [...] Certes, la culture visuelle est un rapport social entre des personnes médiatisé par des images, mais ses implications sociopolitiques concernent aussi un rapport esthétique qui, de longue date, oppose le visible aux mots qui le verbalisent – qui "parlent à sa place". » (Maxime Boidy, *Les études visuelles*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017, p. 8.)

²¹³ Bien que ce livre montre des images, son écriture s'inscrit dans la dialectique fondamentale du figural. Dès lors, comme l'indique Deleuze à propos de ce livre, les images « se glissent dans le discours, en même temps que le discours se retourne sur les opérations qui les rendent possibles ». (*ID*, p. 299.)

²¹⁴ Dick Hebdige, *Sous-Culture, Le Sens du style* [1979], Paris, Zones, 2008, p. 132.

²¹⁵ Barthes cité dans : *ibid.*, p. 132.

la Mode. Bien que nous montrions dans notre travail que ce silence tend aisément à se traduire en visible, il s'agit avant tout de réfléchir sur cet objet discursif qu'est *un* silence. Cet éclaircissement étant maintenant fait, il se trouve que, dans tous les cas, ces aspects – relevant de la tension signification/signifiante dans la Mode – existent avant tout à partir des mots : en évitant frontalement l'image, on oblige le texte à porter toute la réflexion sur le visible, et à montrer *comment les mots parlent à la place* des images ; images qui, rappelons-le, dans le cas de l'esthétique de Margiela, sont engagées dans un processus de *non-signification*, et donc de *non-parole*. Il y a alors aliénation du visuel par le verbal dans ce constat, et notre étude porte consécutivement sur un objet allant au-delà des considérations picturales. De plus, cette démarche se rapproche de celle de Barthes, dont le travail et ses problématiques sur la question de la Mode ont été peu ou prou les générateurs d'écriture à la base de notre texte. Il s'en justifie ci-après, suite à une question portant justement sur l'absence d'illustration dans le *Système de la Mode*, livre pourtant consacré à un objet visuel :

Mon travail porte essentiellement – au-delà de la mode – sur la *description*. J'ai refusé volontairement de recourir à l'image, à l'illustration, parce que je crois – et ici je pense autant à la littérature qu'à la mode – que la description n'a aucun rapport avec la vision. On dit toujours que les descriptions font voir ; je pense qu'elles ne font rien voir du tout ; elles sont de l'ordre de l'intelligible pur, et par là même hétérogènes à toute imagerie, qui ne peut que les encombrer, les altérer.²¹⁶

Ainsi, bien que notre démarche consiste à tenter de *faire voir* (dans un sens deleuzien) des figures, elle ne diffère que peu de la définition de la *description* en tant que *démarche analytique* de Barthes²¹⁷ : en définitive, nous parlons *sur* des images, des textes, ainsi que *sur* les *effets pragmatiques* – que l'on nous excuse ce quasi-pléonasme – qu'ils propagent dans notre pratique discursive et notre *visualité* – dans le sens de Foster, cette fois-ci, soit non pas la *vision*, c'est-à-dire *l'opération physique du voir*, mais plutôt *ce que nous voyons dans ce que nous voyons, mais qui n'est pourtant pas en face de nous*. Dès lors, l'enjeu des études visuelles ou de culture visuelle (telles que nous les mobilisons) ne réside pas tant dans l'image elle-même que dans les *formes sociales et politiques* qu'elle *visualise* ou *figure*. Il s'agit, en somme, d'étudier une problématique de la *domination* dans le visible, comme elle est à l'œuvre dans le langage, à l'image des réflexions de Bourdieu sur les liens entre langage et pouvoir²¹⁸. Cela étant dit, nous

²¹⁶ Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 139.

²¹⁷ Notons que la description n'est que la première étape de cette démarche : la seconde est la *destruction* de la description, et cela passe par *l'écriture*. (*Ibid.*, p. 140.)

²¹⁸ Dans la perspective bourdieusienne, « [l]a domination ne procède pas d'une domination *verbale*, elle n'est pas affaire de jeux de langage ostracisés ou de voix inarticulées, mais d'effets de pouvoir *incorporés* dans des structures, enracinés dans les corps, et qu'on ne peut libérer par un usage performatif du langage ou l'accès à une articulation » Claire Pagès, « Les postmodernismes philosophiques en question », *Tumultes*, 34, 2010, pp. 115-116.

avons la chance d'étudier ce qui est dit d'images aisément accessibles aujourd'hui, grâce à la « myriade d'images qui, jour après jour, jaillissent sur les téléphones mobiles, les écrans de télévision, sur internet et dans la presse écrite, partout dans le monde »²¹⁹ : dès lors, nous présumons que les lecteurs qui s'estiment lésés de ce support graphique pourront avoir aisément accès à l'iconographie de Margiela. Les textes que nous étudions proviennent de diverses sources : principalement du journalisme de mode, des études scientifiques sur la Mode, et de divers travaux académiques issus de l'esthétique et des études de la figure. Nous sommes conscients que, de prime abord, il peut paraître surprenant de nous voir mettre sur le même pied d'égalité et de *légitimité d'étude analytique* des articles scientifiques et des articles de journaux de mode – ces derniers étant considérés comme relevant de l'éphémère, car publiés avant tout pour suivre la Mode, plutôt que pour être repris dans une analyse philosophique de la Mode²²⁰. Toutefois, de même que Deleuze qui s'est épris de « l'usage de références légères ou *a priori* peu légitimes (les films de série B, les écrivains de la *beat generation*, etc.) »²²¹ dans sa méthode philosophique²²², ou de même que Barthes, qui s'est servi d'une image de publicité de pâtes *Panzani* pour réfléchir sur une rhétorique générale de tout type d'image²²³, ce parti pris traduit notre volonté d'interroger avant tout le *dire* de la Mode sans *a priori*. Nous souhaitons le faire particulièrement au sein de la circulation des *phrases en jeu* dans le monde de la Mode, grippé par de la *dissemblance* ou des *écarts* entre *dicible* et *visible* – à l'image de la *philosophie des phrases* du *Différend* de Lyotard²²⁴, ou de la démarche de Rancière dans *Le Destin des images*²²⁵. Comme Lyotard l'a montré dans son étude sur le figural, la figure se loge aussi bien dans le visible qu'au cœur du discours, quand bien même celui-ci relèverait du discours

²¹⁹ Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit., p. 9.

²²⁰ À ce sujet, nous trouvons par exemple peu anodin que la chercheuse Evelyne Grossman, spécialiste en littérature, philosophie et psychanalyse, utilise « telle phrase récemment glanée dans les pages “mode” de *Madame Figaro* » portant sur la question de la déconstruction dans la mode (« Couleur, genre, allure : tout se déconstruit, se construit, se reconstruit... ») pour illustrer les égarements doxiques dans l'utilisation du mot « déconstruction ». La presse de mode et les chercheurs académiques ne s'entendent manifestement que peu, et les seconds n'hésitent alors que rarement à railler la première – du moins, dès que l'occasion s'y prête. (Evelyne Grossman, « Qu'est-ce que déconstruire ? Genre et déconstruction » in Frédéric Regard, Anne Tomiche, *Déconstructions queer, Les fondamentaux*, Paris, Hermann, 2023, p. 183.)

²²¹ Elie During dans : Catherine Halpern, « La pop'philosophie, entretien avec Elie During » in Catherine Halpern, François Cusset, Nicolas Journet, *Pensées rebelles, Foucault, Derrida, Deleuze*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2013, p. 180.

²²² La philosophie chez Deleuze, définie comme l'art de créer des concepts, passe en effet par une approche intensive (soit comme relevant des affects et des intensités) des objets étudiés, de manière à rejeter les interprétations et clichés académiques qui alourdissent ou aliènent la pensée. Cela passe, entre autres, par une « lecture en intensité : quelque chose passe ou ne passe pas. Il n'y a rien à expliquer, rien à interpréter. C'est du type branchements électriques. » (Gilles Deleuze, « Lettre à Michel Cressole », art. cit., p. 113.)

²²³ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 1964, Recherches sémiologiques, pp. 40-51.

²²⁴ « Question » in *DI*, p. 10.

²²⁵ Jacques Rancière, « La Peinture dans le texte » in *Le Destin des images*, op. cit., pp. 79-102.

ordinaire²²⁶. Nous allons ainsi interroger les usages et mésusages de termes ou d'expression révélant cet inconfort – lié au discours ou à son rejet dans la Mode – *figuré* par le vêtement supposément parlant.

Dès lors, la démarche d'*iconologie politique* que nous adoptons – discipline que nous présentons dans le premier chapitre de notre travail – implique d'étudier et de faire remarquer les conflits entre discours et figure au sein même du *discours*, notamment académique. Il nous faudra dès lors donner à voir la présence de ces *blanks*, de ces espaces figuraux, dans la Mode de Martin Margiela, en explicitant à quel point celle-ci perturbe la part lisible de la Mode – c'est-à-dire sa production de *signifiants lisses*²²⁷ ; car, « avant même qu'il[s] signifie[nt], tout [nous] est donné »²²⁸. Pour ce faire, nous serons amené à définir précisément la nature d'un certain nombre d'expressions en lien avec notre problématique – la Mode, l'anti-mode, le discours du vêtement, la représentation, la figure, la kénose –, en faire leurs historiques pour expliquer pourquoi ils sont situés où ils sont aujourd'hui (pour certains) dans le monde discursif de la Mode, tout en montrant par après comment Margiela perturbe ce rapport doxique à tous ces objets. Nous avons choisi d'étudier cette part figurale de l'œuvre de Margiela non pas à partir de pièces de vêtements précises, mais davantage selon des gestes se retrouvant régulièrement dans la mode qu'il a produite entre 1988 et 2008. Nous analyserons ainsi une *esthétique globale*, étant donné que celle de Margiela – centrée sur les mêmes *problèmes* couturiers²²⁹ – s'y prête aisément. La démarche figurale que nous suivons découle directement non seulement de l'utilisation de ce concept par Lyotard, mais aussi de sa reprise par les études cinématographiques²³⁰. Par là, nous ne souhaitons pas approcher de la Mode comme nous approcherions un film, mais plutôt à partir de réflexions autour de certains motifs, figures ou récurrences au sein de la Mode de Margiela. Par exemple, dans son étude de la figure de la tempête dans l'œuvre de Jean Epstein²³¹, Philippe Dubois, dans un geste rappelant l'analyse

²²⁶ Christian Metz abonde aussi en ce sens : « pourquoi [...] bien loin que le langage poétique soit un écart et le langage ordinaire une norme, est-on amené à supposer [...] que le langage ordinaire est un sous-ensemble restreint, provisoirement dépoétisé, de symbolisations fondamentales qui ressemblent à celles du langage poétique ? » (Christian Metz, *Le signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma* [1977], Paris, Christian Bourgeois, 2002, p. 191.)

²²⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 59.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Nous reprenons ce qualificatif de *problème d'un art* à Jacques Aumont, qui désigne par là les questions proprement cinématographiques qu'un film tente de résoudre cinématographiquement. (Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996, p. 150.)

²³⁰ Nous pensons notamment à l'étude du figural de Luc Vancheri. (Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.)

²³¹ Philippe Dubois, « La Tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein » in Jacques Aumont (dir.), *Jean Epstein, Cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998, pp. 267-323.

figurale du nuage de Hubert Damisch²³², a choisi d'approcher la tempête aussi bien à partir de ses manifestations *figuratives* – les tempêtes qui apparaissent dans les films d'Epstein –, que de ses manifestations *figurées* – quand des images rappellent aux spectateurs la saillance d'une tempête –, ou encore de ses manifestations *formalistes* – quand le film *devient* lui-même une tempête –, ce dernier niveau correspondant au *figural* à ses yeux : « mobilité, agitation, tourbillon, atomisation, voilage, serpentinage, vertige, élévation, aggravation, etc. Voilà la matière du cinéma. »²³³. Par ce *devenir-tempête*, il est donc entendu

qu'il n'y a d'image de tempête qu'à porter sa « représentation à son comble », là même où la peinture [...] n'a pu y parvenir qu'en acceptant d'introduire en son cœur ce qui n'a précisément pas de forme et de limite figuratives. La tempête impose donc un double dépassement, perceptif et figuratif.²³⁴

Ainsi, dans cette démarche qui a une forme de *sublime* kantien en ligne de mire, Dubois passe par trois types d'ordre : le *lisible*, le *visible* et le *visuel*²³⁵. Comme l'a résumé Luc Vancheri, dans cette succession de trois niveaux d'analyse, il s'agit, par « l'analyse des images dès lors qu'elle commence de se penser en termes de figure », de faire le « passage d'une *symbolique de la vérité* à une *analytique de la forme* »²³⁶. Cette démarche, adoptée notamment dans les études littéraires par Yves Citton²³⁷, résume alors au mieux l'évolution des questions herméneutiques au XX^e siècle : quand l'art s'est défait du régime mimétique, centré sur la notion de vérité et sur l'autorité des intentions de l'auteur, pour passer au régime esthétique, celui que Lyotard estime sous le joug de la *déreprésentation*²³⁸. De ces considérations, nous approchons la notion de figure comme existant « sur deux plans, l'un figuratif qui nous restitue la forme des choses, qui nous donne la forme bien formée des choses, l'autre qui institue l'ensemble des possibles de cette forme comme autant de dimensions des choses. »²³⁹

En abordant ainsi notre réflexion, nous l'inscrivons dans une démarche d'analyse des textes dérivée de celle de Deleuze, à la suite de la coécriture de l'*Anti-Œdipe*, qu'il présente comme une *lecture en intensité*, bien plus proche des questions de signifiante que de signification. Il

²³² Hubert Damisch, *Théorie du nuage, Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.

²³³ Philippe Dubois, « La Tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein », art. cit., p. 316.

²³⁴ Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, op. cit., p.162.

²³⁵ La différence entre visible et visuel fait aussi partie des appareils conceptuels de Lyotard et Didi-Huberman : Jean-François Lyotard, « La présence » in QP, p. 22. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 26.

²³⁶ Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, op. cit., p.87. Nous soulignons.

²³⁷ Yves Citton, *Lire, Interpréter, actualiser*, op. cit.

²³⁸ « Freud selon Cézanne » in DP, pp. 71-89.

²³⁹ Luc Vancheri, « Introduction à une cartographie théorique du concept de figural » in *Lo Sguardo, rivista di filosofia, Tropi del pensiero: retorica e filosofia*, n°17, 2015, p.364.

s'agissait avant tout de faire barrage à « l'Œdipe proprement philosophique »²⁴⁰ (les castrations mises en place par l'institution philosophique), c'est-à-dire l'équivalent en philosophie du type de lecture contre lequel Barthes s'est élevé²⁴¹ : par là est entendue une manière de lire un texte en le « consid[érant] comme une boîte qui renvoie à un dedans, et alors on va chercher ses signifiés [...]. *Et l'on commentera, l'on interprétera, on demandera des explications* »²⁴², et ainsi de suite. S'opposer à cette démarche passe alors par « le goût pour chacun de *dire des choses simples* en son propre nom, *de parler par affects, intensités, expériences, expérimentations* »²⁴³, ou par « la critique du négatif, la culture de la joie, la haine de l'intériorité, l'extériorité des forces et des relations, la dénonciation du pouvoir..., etc. »²⁴⁴ Cette méthode – cette *pop'philosophie* que nous avons déjà mentionnée – se résume ainsi en un « mot d'ordre »²⁴⁵ : « Expérimentez, n'interprétez jamais. »²⁴⁶ Ou encore, pour paraphraser Elie During à propos de toute approche philosophique à l'encontre du film *Matrix* : « il ne s'agit pas d'expliquer le “message” [de la Mode de Martin Margiela], ou d'explicitier la “philosophie”, (ou les “philosophies”) qu'[elle] enveloppe, mais seulement d'en faire quelque chose, et si possible autre chose. »²⁴⁷

Il n'y a aucune question de difficulté ni de compréhension : les concepts sont exactement comme des sons, des couleurs ou des images, ce sont des intensités qui vous conviennent ou non, qui passent ou ne passent pas. Pop'philosophie.²⁴⁸

En somme, nous approchons ces dires et ces textes comme s'ils étaient des *cartographies énergétiques*²⁴⁹, des *champs de forces*²⁵⁰, des *dispositifs pulsionnels*²⁵¹, plutôt que de simples suites d'informations mises bout à bout, dont la signification globale implique de comprendre ou communiquer, plutôt que de ressentir. Nous reconnaissons ainsi dans le geste de Margiela une protestation analogue à l'encontre de la place du discours, de la signification et de la raison dans la Mode, alors que ses vêtements témoignent d'un irréprésentable, d'un indicible ou d'un

²⁴⁰ Gilles Deleuze, « Lettre à Michel Cressole », art. cit., p. 110.

²⁴¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit.

²⁴² Gilles Deleuze, « Lettre à Michel Cressole », art. cit., pp. 112-113. Nous soulignons.

²⁴³ *Ibid.*, p. 111. Nous soulignons.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 110.

²⁴⁵ Elie During dans : Catherine Halpern, « La pop'philosophie, entretien avec Elie During », art. cit., p. 181.

²⁴⁶ *DLG*, p. 60.

²⁴⁷ Elie During, « Introduction : La Matrice à philosophies » in Elie During (dir.), *Matrix, Machine philosophique* [2003], Paris, Ellipses, 2017, p. 11.

²⁴⁸ *DLG*, p. 60.

²⁴⁹ À ce sujet, voir : Luc Vancheri, « Introduction à une cartographie théorique du concept de figural », art. cit.

²⁵⁰ À ce sujet, voir : Luca Acquarelli, « La force de la forme : esquisses pour un dialogue entre les disciplines de l'image autour du figural » in Luca Acquarelli (dir.), *Au prisme figural, Le sens des images entre forme et force*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 69-96.

²⁵¹ *DP*.

imprésentable à l'œuvre dans la Mode, figuré par ses créations. De fait, donner à voir cet aspect implique de mettre en place une approche de ces dernières comme des *défigurations* des règles institutionnelles de la Mode, tels qu'Antonin Artaud, Samuel Becket et Henri Michaux l'ont entrepris à propos de l'institution littéraire – tel qu'Evelyne Grossman l'a démontré dans un livre sur cette approche de la défiguration²⁵².

Les quatre niveaux de profondeur d'analyse des figures de Margiela

Nous souhaitons associer ce type d'analyse à la Mode en partant de quatre niveaux d'étude des figures de mode. De même que Barthes dans son article sur Eisenstein, au sein duquel apparaissent les notions d'*obvie* et d'*obtus*, nous percevons, tout d'abord, dans ce type d'analyse visuelle un premier niveau. Celui-ci correspond à de la *simple communication* – que nous associons pleinement à la notion de figuratif.

Un niveau informatif, où se rassemble toute la connaissance que m'apportent le décor, les costumes, les personnages, leurs rapports, leur insertion dans une anecdote [...]. Ce niveau est celui de la communication.²⁵³

Dans le cadre de la Mode, le vêtement d'un point de vue figuratif correspond au vêtement que l'on peut tautologiquement classer dans une *catégorie de vêtement* : c'est le niveau du *vêtement ordinaire*, de « l'habillement »²⁵⁴, ou du « vêtement “en soi” »²⁵⁵ – au sein de celui-ci, le vêtement est *objet de reconnaissance* ; on y parle de jupes, de t-shirts, de gilets, etc. Comme le montre le sémioticien Anthony Mathé²⁵⁶, les contraintes y sont avant tout de type matériel, et reposent sur l'*ergonomie*, la *seyance* et la *vestibilité*. Ce niveau sera rarement étudié de concert avec la Mode de Martin Margiela, tant celle-ci à la fois remet en question ce niveau et le redéfinit : par son amour de la couture, Margiela cherche à montrer des vêtements purs, dégagés de toute *historia*, mais aussi – sauf dans le cas d'une de ses lignes vestimentaires – dégagés de tout ce qui empêche un spectateur de percevoir le plus simplement un vêtement. Chez Margiela, *une jupe est une jupe*, quand bien même celle-ci peut être tissée à partir de déchets ou de matériaux que l'on retrouve plutôt dans le monde de la construction.

²⁵² Evelyne Grossman, *La Défiguration*, op. cit.

²⁵³ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, op. cit., p. 43.

²⁵⁴ Anthony Mathé, *Le corps à sa façon, Regards sémiologiques sur la mode ordinaire*, Louvain-la-Neuve, academia, L'Harmattan, 2019, p. 15.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 44.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 78.

Un autre niveau d'analyse du vêtement, encore figuratif, proche du niveau du *symbolique* et de la *signification* chez Barthes – correspondant au deuxième niveau du sens obvie d'une image²⁵⁷ –, est celui du « vêtement porté (le contexte) »²⁵⁸, de la Mode en soi, ou de la « mode ordinaire », telle qu'elle a été étudiée par Anthony Mathé²⁵⁹ : quand le vêtement a un sens particulier, découlant des références et représentations communes de la Mode. Comme exemples, nous pensons aux significations associées à la « petite robe noire »²⁶⁰, au pull noir à col roulé, au carré de soie Hermès, etc. Les vêtements y sont *surcodés* d'un sens supplémentaire, à l'image du *visage* que l'on reconnaît sur *la face*²⁶¹. Ce sens a une signification précise au sein de la Mode, et être au courant de celle-ci permet d'avoir certaines clés de lecture essentielles pour comprendre des figures *de mode* propres à la Mode – notamment quand un couturier reprend un vêtement iconique²⁶². Ce niveau d'analyse du vêtement, dépendant cette fois de contraintes immatérielles²⁶³, implique d'offrir du *lisible*, de la reconnaissance automatique à la vue du vêtement surcodé. Il se trouve que ce niveau, délaissant une certaine lenteur d'analyse, correspond à celui des *clichés*, dont parle Deleuze à propos de ce qui dépose automatiquement sur une toile avant même que le peintre ait commencé à peindre. Nous affirmons alors que la Mode de Margiela cherche à *défigurer* la logique de ce niveau : par de simples techniques comme le fait de retourner des vêtements ou par le fait de confectionner une veste avec un pantalon et un pantalon avec une veste, la reconnaissance automatique des figures du spectateur est perturbée, et il lui incombe alors de repenser et de réanalyser ce qu'il observe. En réaction à ce second sens d'analyse, un troisième niveau de profondeur peut se manifester, celui de la résistance à ces clichés. C'est-à-dire quand on agence la tenue ou le vêtement de manière à ne pas correspondre à ces sens de lecture immédiats : ce niveau est celui de l'anti-mode. Au sein de celui-ci, les figures sont mobilisées de manière à jouer avec les horizons d'attente associés aux deux niveaux précédents : comme exemples divers, nous pensons à la reprise du *new-look* par Alexander McQueen dans son défilé *Horn of Plenty*, aux silhouettes de femmes enceintes chez Rei Kawakubo, aux reprises ironiques de *Moschino* ou *Gucci* de symboles de

²⁵⁷ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, op. cit., p. 43.

²⁵⁸ Anthony Mathé, *Le corps à sa façon*, op. cit., p. 44.

²⁵⁹ Anthony Mathé, pp. 11-30

²⁶⁰ Daniel Miller, « The Little Black Dress is the Solution. But what's the Problem ? » in Émilie Hammen, Benjamin Simmenauer (dirs.), *Les grands textes de la mode, commentés par Émilie Hammen et Benjamin Simmenauer*, Paris, IFM, 2017, pp. 254-259.

²⁶¹ Gilles Deleuze, « Tête, visage et viande » in *FB*, pp. 31-32. Gilles Deleuze, Félix Guattari, « 587 av. J. -C. – Sur quelques régimes de signes » in *1000P*, pp. 140-184. Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Année zéro – Visagéité » in *ibid.*, pp. 205-234.

²⁶² Nous pensons, par exemple, aux reprises de vêtements iconiques de la Maison Chanel par Karl Lagerfeld (la petite robe noire, le tailleur, etc.)

²⁶³ Anthony Mathé, *Le corps à sa façon*, op. cit., p.78

surconsommation, ou encore aux reprises et détournements de logos dans la haute couture. Dès lors, étant donné que « [l]a mode a ceci d'exaspérant qu'à la critiquer on y cède aussi »²⁶⁴, ce niveau reste malgré tout un niveau de réaction, et dépend donc encore de la Mode pour proposer du sens : nous restons dans le second niveau d'analyse *obvie* de Barthes²⁶⁵. Ce sens, présent tout autant dans le niveau précédent, « s'impose à [nous] par une double détermination : il est intentionnel (c'est ce qu'a [supposément] voulu dire l'auteur) et *il est prélevé dans une sorte de lexique général, commun, des symboles* ; c'est un sens qui me cherche, moi, destinataire du message, un sens [...] qui va au-devant de moi. »²⁶⁶ Margiela s'y territorialise malgré tout, même si nous percevons sa mode comme relevant bien plus d'un dernier niveau. Car, en effet, un troisième sens, à savoir le sens obtus de l'image, peut être perçu selon Barthes :

Est-ce tout ? Non, car [...] je lis, je reçois [...], évident, erratique et têtue, un troisième sens. Je ne sais quel est son signifié, du moins je n'arrive pas à le nommer, mais je vois bien les traits, les accidents signifiants dont ce signe, dès lors incomplet, est composé [...]. Par opposition aux deux premiers niveaux, celui de la communication et celui de la signification, ce troisième niveau [...] est celui de la signifiante ; ce mot a l'avantage de référer au champ du signifiant (et non de la signification).²⁶⁷

Dès lors, le dernier niveau, le quatrième, le plus profond dans le cadre de notre analyse, est celui d'un sens unique, créé à partir même du vêtement et rien que du vêtement – un niveau événementiel de la Mode, que l'on qualifie à la suite de Lyotard comme niveau *sauvage*²⁶⁸ de la Mode, étant donné que le vêtement s'y défait complètement de toute tutelle envers un système préexistant de signification. Nous affirmons que la Mode de Margiela s'inscrit pleinement dans ce niveau. Voici un tableau récapitulatif de ces quatre niveaux d'analyse :

²⁶⁴ Jean Pouillon, « Présentation : Un essai de définition », *les Temps modernes*, « Problèmes du structuralisme », n° 246, novembre 1966, p. 769.

²⁶⁵ Il est intéressant de remarquer que Barthes, lui aussi, divise ce second niveau d'approche du visible (le *symbolique* ou la *signification*) en deux : le « symbolisme référentiel » et le « symbolisme diégétique ». (Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, op. cit., p. 43.)

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 45.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 44.

²⁶⁸ Dans la pensée de Lyotard, nous pouvons relier la notion de *sauvage* à celles de *païen* et de *minorité d'enfance* ; il s'agit de développer cette intuition de Paul Klee d'un monde en dehors de l'intellect : « [il] l'appelle *entremonde*, parce que je le sens présent entre les mondes que nos sens peuvent percevoir extérieurement, et parce qu'intérieurement je peux l'assimiler suffisamment pour être capable de le projeter hors de moi sous forme de symbole. *C'est dans cette direction que les enfants, les fous et les primitifs ont conservé – ou retrouvé – la faculté de voir* ». (DF, p. 224. Nous soulignons.)

Tableau : Les quatre niveaux d'analyse des figures de mode

Niveau d'analyse	Correspondance (Barthes)	Caractéristiques principales	Exemples / Manifestations	Position de Margiela
1. Niveau figuratif / communicationnel	<i>Premier sens</i> / niveau de la communication / Obvie	– Vêtement pris dans sa dimension matérielle et fonctionnelle. – habillement ordinaire, reconnaissable. – Contraintes : ergonomie, seynance, vestibilité.	Vêtement « en soi »	Margiela redéfinit ce niveau : il cherche à montrer des vêtements « purs », dégagés de tout récit ou décor.
2. Niveau symbolique / de la signification	<i>Second sens</i> / Niveau symbolique / Obvie	– Vêtement porteur de sens culturel et symbolique. – Il dépend d'un lexique commun. – Contraintes immatérielles (reconnaissance, lisibilité, codage social) – Dimension du « vêtement porté », de la mode ordinaire.	Vêtement « surcodé » d'un sens social : Petite robe noire, pull à col roulé, carré Hermès, etc.	Margiela défigure ce niveau : il perturbe les codes de reconnaissance (retournement de vêtements, inversion veste/pantalon, etc.) pour obliger à repenser ce que l'on voit.
3. Niveau critique / anti-mode	Second sens / Niveau iconique / Obvie	– Niveau réactif et critique vis-à-vis de la Mode institutionnelle. – Jeu conscient avec les horizons d'attente. – Résistance à la lecture immédiate, mais dépendance au système de la Mode.	Alexander McQueen (<i>Horn of Plenty</i>), Rei Kawakubo (silhouettes de femmes enceintes), Moschino, Gucci (logos détournés).	Margiela s'y territorialise partiellement, mais sa démarche va au-delà, vers un niveau de sens non intentionnel.
4. Niveau figural / sauvage / événementiel	troisième sens / Obtus	– Niveau de la signifiante pure. – Le sens émerge du vêtement lui-même. – Rupture totale avec les codes de la Mode ou du symbolique. – Événement du visible, figure autonome.	Le vêtement devient présence, <i>non message</i> : événement sensoriel et plastique, autonome.	La Mode de Margiela s'inscrit pleinement ici : le vêtement devient acte de pensée visuelle, niveau sauvage, non communicatif, pure figuralité.

Les conséquences de cette exploration

Notre analyse s'ancre donc sur quatre niveaux de figuralité – le *vêtement ordinaire*, la *Mode*, l'*anti-mode* et la *Mode sauvage* –, allant toujours plus profondément vers le figural. Au-delà de ces niveaux de figuralité de la *Mode*, le motif ou la figure que nous allons traquer dans notre étude est celui du silence ; aussi bien le silence *sonore* que le silence *visuel*²⁶⁹, voire *mental* : quand, en face d'une manifestation visible, notre esprit n'est pas arrimé par un motif ; c'est-à-dire *quand on peut se permettre de voir sans lire*. Cet enjeu a été à la base de la peinture abstraite²⁷⁰, mais l'étude de Didi-Huberman du pan situé au dessous de *l'Annonciation* de Fra Angelico²⁷¹ nous montre que cet enjeu traverse également l'histoire de la peinture, voire de l'art tout entier. De même que le langage ne peut intégrer une part d'intrahable en son expression, le visible, « quel que soit le subjectile sur lequel [il] s'inscrit »²⁷², peut figurer des éléments qui *dépassent* la question du lisible, ou, plutôt, qui ne se montrent qu'une fois que l'on ne cherche pas à les rattacher à une *historia*²⁷³ ou à une interprétation précise.

Nous pouvons préciser la question à partir, à nouveau, de Didi-Huberman, notamment dans son analyse de la *Dentellière* de Vermeer²⁷⁴, et dans la présence d'une figuration qui, selon lui, fait vaciller toute méthode d'interprétation classique en histoire de l'art. Le peintre aurait pu, en toute logique, représenter de la même façon un objet apparaissant deux fois dans le tableau : les fils de couture rouges. Or, comme le fait remarquer Didi-Huberman, il n'en est rien. L'un est peint en tout respect du référent ; l'autre plutôt de manière à rappeler une coulée de sang. L'image du sang que Didi-Huberman fait voir n'est pas à prendre comme une autorité interprétative, cherchant à faire école dès qu'il s'agit d'approcher ce tableau : Didi-Huberman présente plutôt comment cette œuvre d'art *inquiète* le visible, comment elle dépasse une approche classique à la figuration. Ou, comme le dit Luc Vancheri :

Lorsque Georges Didi-Huberman fait remarquer une différence technique entre deux motifs, deux fils s'échappant du travail d'une dentellière, il ne fait pas que remarquer la précision de l'un et l'imprécision de l'autre, il ne juge pas de la qualité d'une exécution, *il prend acte d'une réalité figurative qui échappe à son référent*, aussi bien qu'au sujet qui en fait l'expérience. *Il suggère un déplacement de l'attention*, une reconfiguration

²⁶⁹ Concept développé principalement par Lyotard dans : Jean-François Lyotard, « Ruth Francken, La brûlure du silence » in *TEXT2*, pp. 400-423.

²⁷⁰ Un des arguments à la base de : Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Paris, Gallimard, 2003.

²⁷¹ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration* [1990], Paris, Flammarion, 1995. Georges Didi-Huberman, « L'histoire de l'art dans les limites de sa simple pratique » in *Devant l'image*, op. cit., pp. 19-64.

²⁷² Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, op. cit., p. 84.

²⁷³ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 24.

²⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, op. cit., pp. 46-47. Georges Didi-Huberman, « Question de détail, question de pan » in *Devant l'image*, op. cit., pp. 271-318.

du visible, un changement de registre dans une économie signifiante : il demande que le motif ne soit plus lu pour ce qu'il représente – tel fil de couleur rouge –, mais qu'il soit vu pour ce qu'il présente – un filet de couleur rouge. Ce ruissellement de peinture n'est pas un détail, c'est un pan, un pan filé de couleur rouge, qui ne signifie pas un objet du monde, mais une figure de la peinture.²⁷⁵

Cette explicitation permet à son tour de mieux exposer les *opérations figurales* que l'on a analysées dans notre travail. Celles-ci sont présentées ci-après par Christian Metz, grand théoricien de la figure au cinéma ; notez d'ailleurs qu'il utilise la dénomination « texte » dans cet extrait pour qualifier les objets filmiques – convention que l'on adopte également en qualifiant un vêtement, un agencement vestimentaire ou un simple détail de Mode comme des textes de Mode.

Toute opération figurale dans un *texte* correspond à *des trajets mentaux susceptibles de se frayer chez le créateur et chez le spectateur*. Chaque figure n'en est que *l'aboutissement d'un parcours*, et pas forcément d'un seul. L'unicité du terminus, lui-même provisoire, ne nous dit rien sur le nombre et sur la nature des itinéraires qui viennent s'y joindre.²⁷⁶

Cette notion d'opération figurale peut être tout autant rapprochée de la notion *d'opération d'image*, telle qu'elle a été présentée par Rancière dans *Le Destin des images* – qui, elle aussi, illustre au mieux notre approche des objets de Mode. Les *images en tant qu'opération* sont à la base de ce

jeu d'opérations qui produit ce que nous appelons de l'art : soit précisément *une altération de ressemblance*. Cette altération peut prendre mille formes : ce peut être la visibilité donnée à des traits de pinceau inutiles pour nous faire savoir qui est représenté par le portrait ; un allongement des corps qui exprime leur mouvement aux dépens de leurs proportions ; un tour de langage qui exacerbe l'expression d'un sentiment ou rend plus complexe la perception d'une idée ; un mot ou un plan à la place de ceux qui semblaient devoir venir...²⁷⁷

Nous discernons ainsi pourquoi Rancière perçoit dans certaines images des opérations et non dans d'autres : après avoir comparé les images d'une émission télévisuelle (*Questions pour un champion*) et celles d'un long métrage (*Au hasard Balthazar* de Robert Bresson), il explique que les secondes images « ne sont pas d'abord les manifestations des propriétés d'un certain médium technique »²⁷⁸, comme ce peut être le cas d'une approche mcluhanienne des images – qui part du principe que seul *le médium est un message* –, ou comme ce peut être le cas dans

²⁷⁵ Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, op. cit., p. 64.

²⁷⁶ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, op. cit., p. 241. Nous soulignons.

²⁷⁷ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op. cit., pp. 14-15. Nous soulignons.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 11.

une approche du vêtement dans les deux premiers niveaux de profondeur. En effet, les images de ce second type de texte filmique sont plutôt

*des opérations : des relations entre un tout et des parties, entre une visibilité et une puissance de signification et d'affect qui lui est associée, entre des attentes et ce qui vient les remplir. [...] Les "images" de Bresson, ce ne sont pas un âne, deux enfants et un adulte ; pas non plus seulement la technique du cadre rapproché et les mouvements de caméra ou fondus enchaînés qui l'élargissent. Ce sont des opérations qui lient et disjoignent le visible et sa signification ou la parole et son effet, qui produisent et déroutent des attentes. Ces opérations ne découlent pas des propriétés du médium cinématographique. Elles supposent même un écart systématique par rapport à son usage ordinaire.*²⁷⁹

Ainsi procède tout autant l'analytique figurale : il s'agit de dépasser une *grammaire*²⁸⁰ usuelle en cours dans un art précis d'interprétation des images – que ce soit l'iconologie, l'histoire de l'art, la philosophie de l'art, l'esthétique, etc. –, et de montrer consécutivement comment les images étudiées abritent en elles un mystère qui montre les limites de l'interprétation, et, intrinsèquement, les limites du *dicible* lui-même. C'est ainsi que Rancière définit les images en tant qu'opérations comme « des rapports entre le dicible et le visible, des manières de jouer avec l'avant et l'après, la cause et l'effet »²⁸¹, ou encore comme des « opérations qui produisent un écart, une dissemblance [notion chère à Didi-Huberman]. *Des mots décrivent ce que l'œil pourrait voir ou expriment ce qu'il ne verra jamais, ils éclairent ou obscurcissent à dessein une idée. Des formes visibles proposent une signification à comprendre ou la soustraient.* »²⁸² Dès lors, dans une réflexion quasiment deleuzienne²⁸³, Jacques Rancière affirme que ces opérations permettent d'avoir un accès privilégié à « la présence sensible, l'esprit fait chair, l'absolument autre qui est aussi absolument même. »²⁸⁴

Notre approche des textes et des images – soit de toute *trace* qui présente du sens, de la signification ou de la signifiante – est alors de nature *énergétique* : elle perçoit les objets analysés comme des *champs de forces*, dont il appartient à l'œil de révéler leur présence. Ainsi

²⁷⁹ *Ibid.*, pp. 11-13. Nous soulignons.

²⁸⁰ Nous avons choisi d'approcher la notion de *grammaire* à partir d'une vision *prescriptive*, en phase avec un certain rapprochement du *fascisme de la langue* énoncé par Barthes dans sa *Leçon*. Pour illustrer cette mise en relation, nous pensons à Jakobson qui qualifie la langue de « véritable *ars obligatoria* ». (Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, 1, op. cit., 1963, pp. 201-202, in : Hessam Nogrehchi, « Le fascisme de la langue », *Littérature*, 2017, 2, n° 186, 2017, p. 39.)

²⁸¹ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op. cit., p. 14.

²⁸² *Ibid.*, p. 15. Nous soulignons.

²⁸³ Rappelons qu'au sein de ce livre, Rancière revient sur la notion de *figural*, selon la perspective de Gilles Deleuze, et résume l'approche de l'art de ce dernier à partir d'une figure d'un « théâtre de la défiguration », opposé à la question de la représentation. (Jacques Rancière, « La peinture dans le texte » in *Ibid.*, pp. 79-102.)

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 16.

est la méthode de la tension entre *ligne* et *lettre*, mise en évidence par Lyotard dans ses premiers travaux. Dans tous les cas, il s'agit de ne surtout pas *re(n)fermer* une approche interprétative des images ou des textes – issues de la Mode en notre cas –, et de trouver ainsi les moyens de maintenir *ouverte* l'expérience de leur observation. La chance que tout observateur de figure a, c'est-à-dire celle qui lui offre les ressources lui permettant de ne jamais clore ce procès, est que ces ressources, justement, sont présentes non pas *dans* l'observateur, mais plutôt *dans* la figure – elle devient *présence* et objet visuel *sauvage*. Comme l'explique Bertrand Gervais, la « figure attire le sujet et en même temps lui résiste ; elle se présente comme une énigme qui inquiète, car exigeant d'être résolue, et rassure, parce qu'elle est déjà posée. »²⁸⁵ Étant donné que pour le chercheur, la figure apparaît et disparaît *comme un coup de foudre*²⁸⁶, Gervais en atteste ainsi de cette *insaisissabilité* propre de la figure :

Les figures [...] se défilent au moment même où l'on croit les atteindre, et elles font de la double distance, du presque-saisi et du toujours-déjà-évanoui leur modalité fondamentale d'appréhension.²⁸⁷

Ou, pour le dire avec les mots de Luc Vancheri – qui y explicite une pensée de la figure chez Barthes, à partir d'une lecture du *Plaisir du texte* :

Ce que fait entendre la figure, c'est *l'impossibilité d'arrêter le sens sur quelque face du texte* que ce soit, en même temps que la demande d'analyse se fait moins sensible au déchiffrement qu'au démêlement, *c'est-à-dire qu'elle devient affaire de liens et non de chiffres, de tissage et non de calcul*, qu'elle fait fond [...] d'un travail que toute lecture suffit à relancer.²⁸⁸

Ce type d'analyse figurale rentre alors aisément dans l'étude de la *pensivité des images* chez Jacques Rancière. Dans une intuition rappelant les travaux de Didi-Huberman, l'auteur du *partage du sensible* précise qu'à ses yeux, l'image ne se donne jamais pleinement à celui qui la rencontre.

J'ai tenté de donner un contenu à cette notion de pensivité *qui désigne dans l'image quelque chose qui résiste à la pensée*, à la pensée de celui qui l'a produite et de celui qui cherche à l'identifier. [...] Ce problème n'est pas neuf. Kant déjà pointait l'écart entre la forme artistique, la forme déterminée par l'intention de l'art, et la forme esthétique, *celle qui est perçue sans concept et repousse toute idée de finalité intentionnelle*.²⁸⁹

²⁸⁵ Bertrand Gervais, *Figures, lectures – Les Logiques de l'imaginaire, Tome I*, Montréal, Le Quartanier, 2007, p. 16.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁸⁷ *Ibid.*, pp. 107-108.

²⁸⁸ Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, op. cit., p.85. Nous soulignons.

²⁸⁹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 139.

Il s'agit donc d'approcher le visible sans le subordonner au *logos*, qui se territorialise traditionnellement dans l'histoire de l'interprétation des images par la mise en place d'une grille de lecture rigide, mettant à distance la figure au profit de la représentation. Dès lors, l'analyse figurale revient à prendre le parti de l'*affect* – contre le *concept* –, du *flou* – contre l'*intelligible* –, et, en termes freudiens, du *système primaire* contre le *système secondaire*²⁹⁰. Dès lors, nous nous intéressons à l'actualisation dans la Mode de la « pénombre qu'après Platon la parole a jetée comme un voile de gris sur le sensible, qu'elle a thématisée sans cesse comme un moins-être, dont le parti n'a que très rarement été pris vraiment »²⁹¹. C'est en ce fait que nous relions la pensée du premier Lyotard (attaché aux questions du *figural*, du *libidinal* et des *intensités*), à celle du dernier Lyotard, dont le mot d'ordre consistait à exposer les limites du dicible, du visible et du pensable – qu'il a résumé en cette démarche de *présentation qu'il y a de l'imprésentable*. Nous approchons ainsi l'esthétique de Martin Margiela, tant celle-ci nous semble saillante pour parler d'une mode qui cherche avant tout à *anesthésier* l'entendement – au sens kantien du terme²⁹² – de celui qui la regarde, au profit d'un rapprochement vers le pure sensible du sujet, soit ce que Lyotard appelle l'*anima minima*²⁹³. Il entendait par là cette part de nous qui, habituellement, *inexiste*²⁹⁴, mais qui ne se réveille qu'une fois que cesse la perception aliénante du discours articulé. Cela revient donc à chercher à *creuser* le sensible, ce qui est une ambition impossible dans le monde du textuel ou du lisible²⁹⁵. Comme l'explique par après Lyotard, en opposant les concepts de texte et de tableau – ré-énonciation de l'opposition entre *ligne* et *lettre*, ou entre *discours* et *figure*.

Un texte n'est pas profond sensiblement, vous ne bougez pas devant, dedans. [...] On ne lit pas, on n'entend pas un tableau. Assis à la table, on identifie, on reconnaît des unités linguistiques ; debout dans la représentation, on recherche des événements plastiques, libidinaux.²⁹⁶

²⁹⁰ Ces tensions entre priméités et secondarités, selon l'obédience freudienne, sont au cœur des réflexions à la base du *Discours, figure* de Lyotard.

²⁹¹ *DF*, p.11.

²⁹² Chez Kant, toute expérience commence par une *donation* vers le sensible, qui est ensuite reprise par l'entendement. Le premier est le domaine des affects, quand le second est celui des concepts.

²⁹³ Jean-François Lyotard, « Anima minima », *op. cit.*

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 205.

²⁹⁵ Comme Barthes l'énonce, par exemple, à propos du « continuum d'images » du cinéma qui, à cause de contraintes de représentation, sont *données* avant même de signifier. (Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 59.)

²⁹⁶ *DF*, pp. 9-10.

De cette manière, nous comptons mobiliser un certain nombre de concepts dans ce qui suit, tous issus des études de mode ou figurales. Répondant aux appels de Lyotard²⁹⁷ et de Deleuze²⁹⁸ consistant à ne pas hésiter à combiner des concepts issus de diverses disciplines, notre étude se trouve être alors de nature *interdisciplinaire*. Il est toutefois compliqué de ne pas faire autrement dès qu'il s'agit de mode, tant certaines figures tutélaires des études de cet art proviennent de diverses traditions ou écoles scientifiques : philosophie, sociologie, esthétique, communication etc. Comme l'ont résumé Anne Monjaret et Kristell Blache-Comte²⁹⁹ – après avoir présenté succinctement les démarches de grands penseurs de la Mode comme Georg Simmel, Roland Barthes, Pierre Bourdieu ou Gilles Lipovetsky –, les études de mode ont « tout intérêt » à se reposer une *inter- ou transdisciplinarité* inhérente à l'étude de la Mode.

De plus, bien que notre étude se penche particulièrement sur le cas de la Mode de Martin Margiela, nous sommes conscients que bien d'autres couturiers peuvent tout autant illustrer notre problématique du figural dans la Mode. Nous souhaitons faire de Martin Margiela un *cas exemplaire* d'étude des questions figurales dans la Mode. Nous avons fait le choix délibéré de laisser de côté autant que faire se peut tout ce qui a rapport à la question *marketing* des raisons du silence de Martin Margiela. D'autres ont déjà traité cette question de fond en comble³⁰⁰. Nous sommes également conscients que notre approche du silence de ce couturier peut paraître, du fait de ce manquement, pour le moins complaisante à propos de ses intentions. Mais, de même que nous avons refusé à de multiples reprises d'entrer en contact avec Martin Margiela, nous préférons nous concentrer principalement sur la réception de son œuvre, et sur ce qu'elle dit d'un certain rapport entre la Mode et le discours.

Avant de conclure ce chapitre sur notre méthode d'analyse, nous sommes conscient du fait qu'il puisse être difficile de voir une forme de protestation à l'encontre de la Mode dans notre objet d'étude, étant donné que celui-ci se trouve être finalement la Mode elle-même. Nous nous trouvons dans une position rappelant l'objet des réflexions de Jacques Derrida dans son texte

²⁹⁷ « Le moment est venu d'interrompre la terreur théorique. [...] [L]e moment est venu [...] d'introduire dans le discours idéologique ou philosophique le même raffinement, la même force de légèreté, qui se donne cours dans les œuvres de peinture, de musique, [et] de cinéma dit expérimental ». (RP, p. 9.)

²⁹⁸ Gilles Deleuze, « Lettre à Michel Cressole », art. cit.

²⁹⁹ Anne Monjaret, Kristell Blache-Comte, « Introduction », *Terrains/Théories* (en ligne), 8, 2018, URL : <http://journals.openedition.org/teth/1173>. Consulté le 29/02/2024.

³⁰⁰ Rien que dans la littérature récente sur le sujet, nous pouvons citer : Giovanni Pungetti, Stefano Caputo, « La création sans créateur : le cas de Maison Martin Margiela » in *Le Journal de l'École de Paris du management*, 94, 2, 2012, pp. 8-13. Soo Yoo Menart-Kim, « Fragrance (untitled) by Maison Martin Margiela between Artwork and Commercial Product » in *Fashion Theory*, 26, 5, 2020, pp. 623–649. Wanyao Sun, « Maison Margiela and its business model » in *Dean & Francis*, 1, 4, 2023, URL : <https://doi.org/10.61173/z46nqp98>. Consulté le 07/04/2025.

« La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines »³⁰¹. Au sein de celui-ci, il fait un certain diagnostic à propos de la philosophie : bien que, depuis ses débuts, celle-ci ait cherché à critiquer la raison et le discours³⁰² – soit le *logos* –, comme en témoignent de multiples penseurs (avec Adorno et Horkheimer en tête³⁰³), cette critique ne peut pleinement aboutir du fait que la philosophie s'exprime à partir du *logos* lui-même.

Donc, notamment dans une perception barthésienne de la Mode comme décalque plus ou moins complet du discours, il se trouve que, chaque fois que la Mode critique la Mode, il est logique de s'interroger sur les finalités de ce type de geste – puisque l'on revient finalement en bout de course régulièrement à la Mode. La solution nous vient peut-être de Derrida dans ce même article : en invoquant la figure du *bricoleur*³⁰⁴, qui remet en question le discours lui-même³⁰⁵, celle-ci permet à la philosophie d'échapper à cette impasse. Étant donné que le bricoleur travaille avec ses affects plutôt que son entendement (au sens kantien de ce terme), il s'agit finalement d'échapper aux apories de la théorie à partir des intensités. Nous avançons alors que les appels de Deleuze et Lyotard à dégager la philosophie d'un univers austère (*l'Œdipe philosophique*, reposant sur le respect des concepts) au profit d'un rapprochement avec les arts des avant-gardes, sont dans la même lignée : le figural, comme n'importe quel autre opérateur de « décentrement »³⁰⁶ de la philosophie, est une ressource précieuse pour nous aider à percevoir un pareil décentrement dans la Mode.

Dernier point sur notre méthode

Nous souhaitons terminer cette présentation de notre méthode de travail et d'approche de notre objet d'étude en pointant du doigt le fait que nous avons souhaité précéder un grand nombre de nos chapitres par des exergues, composés de citations en lien avec le propos des textes qui leur succèdent. Ce faisant, nous cherchons alors à nous inscrire dans la continuité de Walter Benjamin, quand il présente sa méthode d'écriture à propos des *Passages* :

³⁰¹ Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » in *L'écriture et la différence*, op. cit., pp. 409-428.

³⁰² Levinas, à la suite de Derrida, a fait le constat suivant : « [l]'histoire de la philosophie n'est sans doute qu'une croissante conscience de la difficulté de penser. » (Emmanuel Levinas, « Jacques Derrida, Tout autrement » in *Noms propres* [1976], Saint-Clément-de-Rivière, Paris, Fata Morgana, Le livre de poche, 1987, p. 65.)

³⁰³ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, op. cit. Theodor W. Adorno, *Dialectique négative* [1966], Paris, Payot, Rivages, 2016.

³⁰⁴ Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », art. cit., pp. 417-419.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 418.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 411.

La méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant.³⁰⁷

Nous estimons que ces pauses imposées dans la lecture de notre texte permettent ainsi à celui-ci de basculer, toute proportion gardée, dans une écriture d'une nature un peu plus visuelle – de *passer de la lettre à la ligne*, si l'on reprend cette dialectique lyotardienne.

Nous allons alors, dès à présent, préciser dans quels domaines intellectuels se situe particulièrement notre étude, car une certaine difficulté relève souvent des études de Mode, tant celles-ci relèvent d'une nature interdisciplinaire.

³⁰⁷ Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages* [1982], Paris, CERF, 2002, p. 476.

Chapitre 2 – Les études visuelles et l’iconologie politique : des disciplines adéquates pour approcher le silence d’un créateur

2.1. Une thèse d’iconologie politique

2.1.1. Le politique dans l’iconologie politique

La discipline scientifique qui nous paraît la plus à même actuellement de répondre à nos intentions se trouve être l’iconologie politique. Maxime Boidy, importateur des études visuelles en France³⁰⁸, a présenté ce champ scientifique de l’image dans le cadre d’un colloque sur les arts et le langage³⁰⁹. Il a décrit cette discipline comme pensée à la suite de William John Thomas Mitchell, Georges Didi-Huberman, Patrick Boucheron et Reinhart Koselleck³¹⁰. Elle correspond à une nouvelle approche des études des images, à partir d’une perspective notamment politique ; mais dans un sens particulier de la notion *du* politique – selon une distinction entre *le* politique et *la* politique, sachant que l’iconologie politique délaisse, en partie, la seconde définition :

La société est imprégnée de contingence et tout ordre est de nature hégémonique ; autrement dit, il est toujours l’expression des rapports de pouvoir. [...] Par « le politique », [on] enten[d] la dimension ontologique de l’antagonisme, et par « la politique », l’ensemble des pratiques et des institutions visant à organiser la coexistence humaine.³¹¹

Nous nous inscrivons ainsi dans une approche de la notion du politique telle qu’elle peut être tout autant pensée par Michel Foucault – et par sa reprise du concept de pouvoir par Gilles Deleuze³¹² –, Lyotard – dont le politique implique de témoigner de l’abîme séparant plusieurs régimes de phrases, notamment dans une différenciation entre des régimes de phrase mineurs, païens, et des régimes civils, imposant leurs choix à tous³¹³ –, ainsi que Jacques Rancière³¹⁴ – dans une distinction entre police et politique, avec le premier terme correspondant à une vision autoritaire et consensuelle de la politique, quand la politique impliquerait alors de faire percer

³⁰⁸ Maxime Boidy, *Les études visuelles*, op. cit.

³⁰⁹ Maxime Boidy, « Qu’est-ce que l’iconologie politique ? Théorie et méthodes » [communication] in *Colloque Arts et langages : épreuves contemporaines des relations textes et images*, organisé par Fabien Vallos, les étudiants du laboratoire FIG (Figures Images Grammaires), Arles, CRAI (Centre de Recherche Art et Image), & l’ENSP (l’école nationale supérieure de la photographie), avec le soutien de la Fondation LUMA, 08/02/2018.

³¹⁰ Maxime Boidy, « Qu’est-ce que l’iconologie politique ? Théorie et méthode », art. cit., pp. 166-167. (Article à ne pas confondre avec la communication de la note précédente.)

³¹¹ Chantal Mouffe, *Agonistique, Penser politiquement le monde*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2014, pp. 15-16.

³¹² FO.

³¹³ DI.

³¹⁴ Jacques Rancière, *La Méésentente*, op. cit.

le discours des sans-part, ceux qui sont délaissés par cette logique du consensus. Ajoutons également que la question du politique chez Lyotard et Rancière est connectée directement avec celle de l'esthétique³¹⁵.

[L]e terrain esthétique est aujourd'hui celui où se poursuit une bataille qui porta hier sur les promesses de l'émancipation et les illusions et désillusions de l'histoire. [...] [C]e sont les textes de Jean-François Lyotard qui marquent le mieux la façon dont « l'esthétique » a pu devenir, dans les vingt dernières années, le lieu privilégié où la tradition de la pensée critique s'est métamorphosée en pensée du deuil. La réinterprétation de l'analyse kantienne du sublime importait dans l'art ce concept que Kant avait situé au-delà de l'art, pour mieux faire de l'art un témoin de la rencontre de l'imprésentable qui désempare toute pensée – et, par là, un témoin à charge contre l'arrogance de la grande tentative esthétique-politique du devenir-monde de la pensée. Ainsi la pensée de l'art devenait le lieu où se prolongeait, après la proclamation de la fin des utopies politiques, une dramaturgie de l'abîme originaire de la pensée et du désastre de sa méconnaissance.³¹⁶

Nous sommes ici en présence d'une dimension politique pensée selon des rapports de *pouvoir* et des frictions, à partir d'un objet, au sein d'un champ – de quelque nature qu'il soit. Dans le cas de la Mode, cet aspect politique ne correspond pas aux intentions ouvertement politiques des créateurs en soi, mais plutôt, d'abord, à la façon que la mode a de repenser et redistribuer le sensible dans la Mode³¹⁷, et, ensuite, à la dynamique, dans ce champ, entre ceux qui ont du pouvoir, et ceux qui cherchent à en avoir. Cet aspect a été mis en lumière d'abord par Roland Barthes dans son texte « Le match Chanel-Courrèges »³¹⁸, puis par Pierre Bourdieu dans son texte « Haute Couture et Haute Culture »³¹⁹, à partir de la lutte entre les « anciens » et les « nouveaux » pour acquérir le plus de *capital symbolique* au sein de leur champ. Dans les deux cas, il s'agit d'une lutte entre « tradition (avec ses renouvellements intérieurs) [et] la novation (avec ses constances implicites) »³²⁰ (dans le cadre de Barthes), et donc d'une tension pour acquérir le plus de *capital symbolique* au sein de leur champ. On peut tout autant penser à cet extrait d'un autre texte de Bourdieu, au sein duquel il explicite, à partir d'une enquête

³¹⁵ Dans le cadre de Lyotard, nous pensons notamment au texte suivant : Jean-François Lyotard, « *Sensus communis*, Le sujet à l'état naissant » in *MLP*, pp. 13-41.

³¹⁶ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit., pp. 8-9.

³¹⁷ « Nous rejoignons ainsi Rancière quand il dit : « [l']art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace. » (Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 36.)

³¹⁸ Roland Barthes, « Le match Chanel-Courrèges » in *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., pp. 129-134.

³¹⁹ Pierre Bourdieu, « Haute couture et haute culture » in *Questions de sociologie*, op. cit., pp. 196-206.

³²⁰ Roland Barthes, « Le match Chanel-Courrèges », art. cit., p. 133.

journalistique (comme dans le cadre d'analyse du texte de Barthes), cette définition du politique au sein de la Mode :

La haute couture est le champ où le modèle [...] se voit le plus clairement, si clairement que c'est presque trop facile et que l'on risque de comprendre trop vite, trop facilement, mais à demi (cas fréquent en sciences sociales : la mode est de ces mécanismes que l'on n'en finit pas de comprendre parce qu'on les comprend trop facilement). Par exemple, Bohan, le successeur de Dior, parle de ses robes dans le langage du bon goût, de la discrétion, de la modération, de la sobriété, condamnant implicitement toutes les audaces tapageuses de ceux qui se situent sur sa « gauche » dans le champ ; *il parle de sa gauche, comme le journaliste du Figaro parle de Libération*. Quant aux couturiers d'avant-garde, *ils parlent de la mode dans le langage de la politique* [...], disant qu'il faut « faire descendre la mode dans la rue », « mettre la haute couture à la portée de tous », etc. On voit là qu'il y a des *équivalences* entre ces espaces autonomes qui font que le langage peut passer de l'un à l'autre avec des sens apparemment identiques et réellement différents. *Ce qui pose la question de savoir si, quand on parle de politique dans certains espaces relativement autonomes, on ne fait pas la même chose que Ungaro parlant de Dior.*³²¹

Dans notre cas, avant de nous pencher sur une étude politique de la Mode, nous travaillons plutôt sur une approche politique du discours et de la figure ; la Mode y est alors un cas d'étude *exemplaire* de cette dynamique discours/figure. En effet, à la suite d'une telle approche du politique, nous rejoignons Maxime Boidy quand il nous dit que « [l'iconologie politique] doit permettre de thématiser les rapports *politiques* du *dicible* au *visible*, du texte à l'image tant sur le registre de la *traductibilité* [...] que sur le plan de la *complémentarité*, voire de l'*antagonisme*. »³²² Il s'agit alors d'une étude des rapports entre deux types de signes, qu'ils soient issus du *discours* – le dicible – ou de la *figure* – le visible –, au sein d'une « guerre des signes et des représentations »³²³, où chaque régime sémiotique cherche à accaparer la visibilité de l'autre. Il y a donc lutte, et ainsi se pense la question du politique dans cette discipline, à partir des notions de *pouvoir* et de *représentation*.

2.1.2. Le rapport politique dans la relation discours/figure

Dans ces conditions, on comprend que l'antagonisme classique entre les mots et les images est ici repensé et redéfini : ces deux régimes de signe sont présentés comme *découlant* de la même nature – les mots y sont perçus comme des images, mais d'un autre type (et vice-

³²¹ *Ibid.*, pp. 168-169

³²² Maxime Boidy, « Lutttes de représentation, luttes de visibilité. Notes sur l'iconographie et l'iconologie politiques des dominé(e)s » in *Hybrid. Revue des arts et médiations humaines*, Labex Arts H2H, Presses Universitaires de Vincennes, 2017, p. 11, URL : <https://journals.openedition.org/hybrid/917>. Consulté le 02/01/2022. Nous soulignons.

³²³ *Ibid.*, p. 12.

versa). Cette approche s'inscrit dans une sémiotique générale du sens, à l'image de l'entreprise à la base du *Discours, figure* de Lyotard :

C'est ainsi que discours et figure, loin de désigner deux économies textuelles rivales, renvoient plutôt à des positions structurellement différenciées sur la signification du texte. « Que croyez-vous qu'est le discours ? » demande Lyotard dans son introduction, sinon cette orientation du langage qui se laisse traverser par une extériorité étrangère à tout essai d'intériorisation en signification : « la position de l'art indique une fonction de la figure, qui n'est pas signifiée, et cette fonction autour et jusque dans le discours ». ³²⁴

Ces deux types de signes – le discours et la figure – relèvent alors potentiellement des images telles qu'elles peuvent être définies par Mitchell, dans son article « Le tournant pictorial », qui a fait date : elles y sont décrites comme des « agencements complexes de visualité, d'appareils, d'institutions, de discours, de corps et de figuralité » ³²⁵, soit « du dit aussi bien que du non-dit » ³²⁶. En outre, ces signes sont constamment en lutte – *au sein* d'un régime et *contre* les autres régimes – pour accaparer notre attention ³²⁷. Il apparaît ainsi que les éléments du dicible et du visible luttent tous deux de cette façon, et cette lutte est alors une lutte *entre images*, que nous définissons comme une *iconomachie* ³²⁸. Cette « bataille » sémiotique s'illustre notamment dans le chapitre « La ligne et la Lettre » ³²⁹ du *Discours, figure* de Lyotard, au sein duquel l'auteur nous explique en quoi les textes imprimés sont à la fois des objets *plastiques* (composés de lignes) et *discursifs* (composés de lettres), et chaque potentialité de réception de la nature du texte affronte l'autre. Il est revenu sur cette tension, quelque deux décennies après ce texte, pour faire de cette opposition entre ligne et lettre plus qu'une différence visuelle : elles correspondent à deux *régimes de sensation* à partir d'un même objet ; et cette opposition ligne/lettre peut se voir aussi bien dans un texte que dans une image. Il prend notamment l'exemple d'un graphiste qui doit « interpréter » l'œuvre qu'il doit communiquer sur une affiche ou un flyer :

« Prenez le titre d'un film, d'une exposition, d'une institution, d'une pièce de théâtre. *Disons qu'il est la lettre de ces choses.* Il les distingue des autres choses dans une table générale des titres (un catalogue des œuvres, par exemple), mais par simple opposition. Il dit ce que *n'est pas* la chose intitulée, il ne dit presque pas ce qu'elle est. Or, le graphiste [qui doit faire un flyer ou une affiche de cette « chose »] doit signifier ce qu'elle est ou ce qu'il pense qu'elle est, alors même qu'il reporte le titre de la chose sur

³²⁴ Luc Vancheri, « Introduction à une cartographie théorique du concept de figural », art. cit., p. 363.

³²⁵ William John Thomas Mitchell, « Le tournant pictorial », art. cit., p. 25.

³²⁶ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », in *Dits et Écrits II*, op. cit., p. 299.

³²⁷ Voir à ce sujet : Jean-François Lyotard, « Paradoxe sur le graphisme », art. cit., pp. 37-48.

³²⁸ Par ce terme est entendu toute lutte entre deux régimes cohérents du visible. (Peter Rietbergen, Françoise Marin, « Art, pouvoir et politique dans l'ordre augustinien au XVIIe siècle » in *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 47, n°1, 1992, pp. 65-86.)

³²⁹ Jean-François Lyotard, « La ligne et la lettre » in *DF*, pp. 211-238.

l'objet. Il « traite » la chose en rouge ou en bleu, en figuratif ou en abstrait, en réaliste, en surréaliste, en conceptuel. »³³⁰

2.1.3. Une histoire politique des images

Cela étant, chaque régime a tout à gagner à être perçu comme le contraire de l'autre, ou comme découlant d'une autre nature. En effet, leur opposition s'inscrit dans une histoire classique des études des images, influencée notamment par le *logocentrisme*, concept majeur de Derrida. « [C]e qu[il] appell[e] le *logocentrisme* : métaphysique de l'écriture phonétique », résultant de « [l]'histoire de la métaphysique qui, malgré toutes les différences et non seulement de Platon à Hegel (en passant même par Leibniz) mais aussi, hors de ses limites apparentes, des présocratiques à Heidegger, a toujours assigné au *logos* l'origine de la vérité en général ». ³³¹ Ainsi, le logocentrisme

est une forme de partage du sensible. Écriture et peinture étaient pour Platon des surfaces équivalentes de signes muets, *privés du souffle qui anime et transporte la parole vivante*.³³²

La voix, le discours, précède et subordonne l'image, la figure. En plus de cette doctrine, nous pouvons ajouter la distinction entre les arts de l'espace et ceux du temps chez Lessing³³³, qui apporte un démenti à l'*ut pictura poesis*³³⁴ d'Horace ; et cette histoire peut parfois donner l'avantage à un régime plutôt qu'à l'autre. « Dès lors, il s'agit moins de réduire la fracture entre mots et images que de savoir quels intérêts et quels pouvoirs sont ainsi défendus. »³³⁵ Par exemple, dans la condamnation des images se cache parfois une critique politique d'un autre objet, comme la *Somme contre les spectacles* de Tertullien³³⁶ l'illustre. Le Père de l'Église y oppose un *régime du visible*, matériel, condamnable et assimilable à la perversion terrestre – illustré par les jeux du cirque –, contre un *régime de l'invisible*, correspondant au « vrai » spectacle, celui de Dieu. Par cette attitude iconoclaste, Tertullien s'adjoint aux prémices de cette longue histoire de lutte entre les images et le verbe, en la déplaçant sur un terrain religieux³³⁷.

³³⁰ MP, p. 38. Nous soulignons.

³³¹ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., pp. 11-12.

³³² Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 19.

³³³ William John Thomas Mitchell, « L'espace et le temps, Le *Laocoon* de Lessing et les politiques du genre » in *Iconologie*, op. cit., pp. 141-167.

³³⁴ Horace, *Épîtres*, *Art poétique* [vers 361-365], Paris, Les Belles Lettres, 1941. DF, p. 173.

³³⁵ William John Thomas Mitchell, *Iconologie*, op. cit., p. 77.

³³⁶ Tertullien, *La première société du spectacle*, Paris, Fayard, Mille et une nuits, 2015.

³³⁷ « Une pierre banale change de statut lorsqu'un dévot lui rend un culte : cet exemple indique dans quelle mesure les pratiques idolâtres correspondent avant tout à des usages de l'environnement matériel. L'auteur chrétien Tertullien le remarquait déjà au III^e siècle de notre ère lorsqu'il fustigeait l'idolâtrie non comme une simple adoration d'images, mais comme la corruption de l'or, du cuivre ou de l'ivoire, les matériaux servant à façonner

De l'autre côté, nous pouvons percevoir en la condamnation du langage, par Deleuze et Guattari, par exemple, une critique du pouvoir plus que des mots :

La machine de l'enseignement obligatoire ne communique pas des informations, mais impose à l'enfant des coordonnées sémiotiques avec toutes les bases duelles de la grammaire (masculin-féminin, singulier-pluriel, substantif-verbe, sujet d'énoncé-sujet d'énonciation, etc.). *L'unité élémentaire du langage – l'énoncé –, c'est le mot d'ordre.* Plutôt que le sens commun, faculté qui centraliserait les informations, il faut définir une abominable faculté qui consiste à émettre, recevoir et transmettre les mots d'ordre. *Le langage n'est même pas fait pour être cru, mais pour obéir et faire obéir.*³³⁸

Dès lors, cette méfiance à l'encontre du langage – qui est ici présentée de même que dans la *Leçon* de Barthes, c'est-à-dire comme une des bases d'un certain *fascisme de la langue* – en fait la base d'une vision idéologique du *logos*, qui ne se transmet que par la langue. Comme ils l'affirment, « [f]ormer des phrases grammaticalement correctes est, pour l'individu normal, le préalable de toute soumission aux lois sociales. [...] L'unité d'une langue est d'abord politique. Il n'y a pas de langue-mère, mais prise de pouvoir par une langue dominante. »³³⁹

Par ces quelques exemples, nous pouvons voir qu'il n'est jamais anodin d'opposer les images aux mots, ou de critiquer singulièrement les mots ou les images, car faire ainsi sert une démarche intellectuelle et politique qui n'a que peu à voir avec les images ou les mots. Dès lors, « non seulement la lecture des images requiert de comprendre les appareils de pouvoir qui les encadrent, mais la définition même du couple mot/image, fondatrice pour toute la tradition occidentale et notamment anglo-américaine de pensée sur l'art, ne se comprendrait que dans sa liaison à la problématique du politique, de la liberté et du pouvoir »³⁴⁰. Nous allons donc illustrer ce type de dynamique, tout en la rattachant à la question du silence de Martin Margiela, ainsi qu'à celle du figural de Lyotard – voire dans la pensée de Lyotard en général. Nous souhaitons éclaircir ce point, car nous percevons en ces trois objets – l'iconologie politique, le silence de Margiela et la question du figural chez Lyotard – une convergence théorique et pratique, au sein de laquelle se situe notre problématique.

les idoles, qui sont autant de créations divines [...]. Si la matérialité importe tant, c'est qu'elle est une condition aussi nécessaire au culte idolâtre qu'au geste iconoclaste. » (Maxime Boidy, *Les études visuelles, op. cit.*, p. 123.)

³³⁸ 1000P, pp. 95-96. (Nous soulignons.)

³³⁹ *Ibid.*, pp. 127-128.

³⁴⁰ Kamila Benayada, François Brunet, « Histoire de l'art et Visual Culture aux États-Unis : quelle pertinence pour les études de civilisation ? » in *Revue française d'études américaines*, 2006, 3, 109, p. 48.

2.2. L'iconologie politique et les études visuelles : entre le discours et la figure

2.2.1. Les ascendants théoriques de l'iconologie politique

L'iconologie politique, centrée intrinsèquement sur l'articulation du dire et du voir, découle directement des approches aux images selon les *études visuelles*³⁴¹. Cette discipline, héritière des études culturelles, est encore difficilement intégrée dans les études francophones du visible et des images :

De la Croatie à la Pologne, nombreux sont les chercheurs européens qui se revendiquent désormais des *Visual Studies*, institutionnalisées dans un paysage anglo-américain largement globalisé. Dans le champ académique et artistique hexagonal, en revanche, on se réclame encore bien souvent d'ascendances locales, la théorie française du demi-siècle passé (de Roland Barthes à Louis Marin, en passant par Michel Foucault) n'ayant pas manqué de réflexions sur les visibilités et l'imagerie, aussi bien artistiques que politiques.³⁴²

De ce constat, en plus des études visuelles, rajoutons tout autant aux origines de l'iconologie politique les études des rapports texte/images³⁴³, la sémiotique visuelle³⁴⁴, l'histoire de l'art³⁴⁵, ou encore l'esthétique³⁴⁶.

³⁴¹ « Les tensions entre les visibilités iconographiques et les visibilités discursives (verbales ou littéraires) constituent l'un des fondements des études visuelles contemporaines. » (Maxime Boidy, « qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthode », art. cit., p. 163)

³⁴² Maxime Boidy, Francesca Martinez Tagliavia, « Introduction » in Maxime Boidy, Francesca Martinez Tagliavia (dirs.), *Visions et visibilités*, op. cit., p. 7.

³⁴³ Parmi les chercheurs composant ce champ, nous pouvons compter Nathalie Roelens – qui pointe l'incommensurable entre les deux régimes de signes – ou Bernard Vouilloux. Ce dernier qualifie cette discipline comme une *interdiscipline*, « situé[e] nous dit-on, quelque part entre ces deux corps de disciplines fortement constitués que sont, d'un côté, l'histoire, la théorie, la critique de la littérature, et de l'autre, l'histoire, la théorie, la critique de l'art ». Le but de cette interdiscipline est « [d']inquiéter ces notions de lisible et de visible : substituer à la logique territorialisante des champs et des disciplines qui se les donne pour acquises une attention au travail du symbolique qui les produit. Il faudrait, en somme, se rendre attentif à l'émergence du texte dans le lisible comme à celle du visuel dans le visible » (Bernard Vouilloux, « Le texte et l'image, Où commence et où finit une interdiscipline » in *Littérature*, n°87, La moire de l'image, 1992, pp. 95-97.)

³⁴⁴ Courant de la sémiotique qui a cherché à établir des bases solides pour une approche de l'image dégagée du modèle linguistique – à l'image de l'article fondateur de la sémiologie de l'image de Roland Barthes. Au sein de ce courant, nous mettons en avant le Groupe μ , qui, suite à la publication de sa rhétorique générale – consacrée aux tropes et aux figures du discours –, a publié un équivalent visuel qui, aujourd'hui encore, fait référence. (Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », art. cit. Groupe μ , *Rhétorique générale* [1970], Paris, Seuil, 1982. Groupe μ , *Traité du signe visuel*, op. cit.)

³⁴⁵ Cette liaison entre iconologie politique et histoire de l'art se fait à partir de la notion d'iconologie, étant donné que la méthode d'analyse des œuvres d'art de Panofsky a connu une popularité sans précédent dans cette discipline. Cela étant dit, de la même manière que les études visuelles s'opposent directement à l'histoire de l'art, et que l'iconologie politique est une partie des études visuelles, la relation entre histoire de l'art et iconologie politique ne peut être que tumultueuse. (Maxime Boidy, « Qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthode », art. cit., p. 166.)

³⁴⁶ Nous pensons aux « théories esthétiques préromantiques de Gotthold Ephraim Lessing et Edmund Burke, lesquelles font reposer l'opposition esthétique entre poésie et peinture sur des présupposés sociaux liés au genre, à la race ou à la classe sociale ». (*Ibid.*, p. 168.)

Cet ensemble d'explorations du visible peut être résumé en la définition que donne Maxime Boidy de la *culture visuelle* – notion complémentaire à la fois des études visuelles et de l'économie de l'attention³⁴⁷ – : « *la culture visuelle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images.* »³⁴⁸ Comme le fait remarquer Boidy, cette définition est, bien entendu, une référence à la *Société du Spectacle* de Debord : « [l]e spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. »³⁴⁹

L'objectif central de la culture visuelle n'est donc pas de se concentrer sur une histoire du visible pensée à partir des grandes œuvres d'art et de leur interprétations, mais plutôt à « se présente[r], au moins à première vue, comme une extension du regard critique et historique à tous les types d'images (ou à la “visualité” en général, notamment dans l'espace urbain), ainsi qu'à leurs rapports avec texte et langage »³⁵⁰, soit de s'intéresser à *tout* ce qui constitue le visible.

De ce fait, cette discipline cherche à observer comment les images sont *médiatisées* dans les rapports sociaux.

[D]e nombreux écrits de *Visual Studies* considèrent le visible, sous toutes ses formes, pour autant qu'il renseigne des contextes historiques, des logiques de domination et des conditions d'émancipation.³⁵¹

[Dans l'étude globale du visible, l]e recours aux seuls chefs-d'œuvre de la peinture serait certes insuffisant. Il serait nécessaire de procéder à une critique interdisciplinaire élargie qui tienne compte d'efforts parallèles, tels que la lutte menée de longue date par les études cinématographiques pour parvenir à une médiation adéquate entre la linguistique et les modèles visuels, ainsi que pour situer le médium cinématographique dans le contexte élargi de la culture visuelle.³⁵²

³⁴⁷ En effet, dans leur introduction à une anthologie de textes essentiels à la culture visuelle, Maxime Boidy et Francesca Martinez Tagliavia perçoivent une complémentarité entre les notions de culture visuelle et d'économie de l'attention, car toutes deux témoignent de « l'exploitation marchande », de « la mise à mal de nos capacités cognitives » – là où la notion de culture permet de se « concentr[er] sur l'historicité et les trajectoires de certaines idées », dont l'économie de l'attention. (*Ibid.*, p. 8.)

³⁴⁸ Maxime Boidy, *Les études visuelles*, *op. cit.*, p. 7.

³⁴⁹ Guy Debord, *La Société du Spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1992.

³⁵⁰ Kamila Benayada, François Brunet, « Histoire de l'art et Visual Culture aux États-Unis : quelle pertinence pour les études de civilisation ? », *art. cit.*, p. 39.

³⁵¹ Maxime Boidy, Francesca Martinez Tagliavia, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.

³⁵² William John Thomas Mitchell, « Le tournant pictorial », *art. cit.*, p. 24.

2.2.2. Un point commun : la question du pouvoir

Nous comprenons aisément ainsi pourquoi les chantres de ce champ scientifique—qualifié parfois de « everything studies »³⁵³—ont pu s'intéresser à des questions aussi diverses que l'*agentivité des images*³⁵⁴, le *pouvoir* ou la *performativité* des images³⁵⁵, l'impact de la notion de *spectacle* à l'heure de la modernité³⁵⁶, la *visualité*³⁵⁷, ou encore à la remise au goût du jour de la notion marxiste du *caractère fétiche de la marchandise*³⁵⁸.

En ce qui concerne l'orientation du champ du savoir qui nous intéresse, notons que les « *Visual Studies* [dont fait partie l'iconologie politique] forment un corpus d'idées hétérogène dont l'unité procède en partie d'un intérêt commun pour les ressorts visuels du *pouvoir*. »³⁵⁹. Elles renouent de fait avec l'approche foucaldienne du pouvoir. Ce dernier définit ce mot que l'on rencontre souvent dans le langage ordinaire comme « cette chose si énigmatique, à la fois visible et invisible, présente et cachée, investie partout »³⁶⁰, dont la part visuelle « peut consister à gouverner les gestes d'un individu, voire d'une population d'observateurs par l'intermédiaire de l'architecture panoptique ou d'autres dispositifs, tels que la vidéosurveillance aujourd'hui. »³⁶¹. En conséquence, « les visibilités politiques constituent l'un [des] principaux horizons d'investigation [des études visuelles]. »³⁶²

2.2.3. De la pertinence de cette notion du pouvoir pour étudier la Mode

Notons tout autant que cette question du pouvoir touche aussi directement les études de la Mode :

les personnes qui suivent la mode ne sont pas nécessairement celles qui la décident et qui la font. Loin de là. En français on entend aussi dans le mot mode le terme de modèle.

³⁵³ John Davis, « The End of the American Century: Current Scholarship on the Art of the United States » in *Art Bulletin*, 85, 3, Septembre 2003, p. 560.

³⁵⁴ « Dans son ouvrage *Art and Agency*, Gell analyse l'intentionnalité subjective attribuée aux images et aux objets “dont on pense qu'ils initient des séries causales d'un certain type, à savoir des événements”. » (Alfred Gell, *L'Art et ses agents, Une théorie anthropologique* [1998], Dijon, Les presses du Réel, 2009, p. 20. Cité dans : Maxime Boidy, *Les études visuelles*, op. cit., p. 108)

³⁵⁵ Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit.

³⁵⁶ Jonathan Crary, *Techniques de l'observateur, Vision et modernité au XIXe siècle* [1990], Bellevaux, Éditions Dehors 2016.

³⁵⁷ Nicholas Mirzoeff, « Qu'est-ce que la visualité ? », art. cit..

³⁵⁸ William John Thomas Mitchell, *Iconologie*, op. cit. *Picture Theory*, op. cit. *Que veulent les images ?*, *Une critique de la culture visuelle* [2005], Dijon, les Presses du Réel, 2014.

³⁵⁹ Maxime Boidy, *Les études visuelles*, op. cit., p. 133.

³⁶⁰ Michel Foucault, « Les intellectuels et le pouvoir (entretien avec G. Deleuze) » [1972] in *Dits et Écrits II*, op. cit., p. 1180.

³⁶¹ Maxime Boidy, *Les études visuelles*, op. cit., p. 108.

³⁶² *Ibid.*, p. 133.

Si la mode propose des modèles, c'est qu'elle cherche à provoquer des comportements d'imitation et incite à la soumission. *La mode a donc des liens avec le pouvoir.*³⁶³

Dès lors, pour en revenir à ce que nous avons dit précédemment, la question du pouvoir que nous allons étudier dans la Mode n'est pas seulement celle du pouvoir des hommes sur les hommes, mais plutôt celle des pouvoirs des images contre les pouvoirs des mots au sein de la Mode :

Cette iconologie politique, inspirée des travaux de W.J.T. Mitchell, s'intéresse aux tensions qui animent les relations entre le visible et le dicible. De tels antagonismes peuvent exister à même le texte, qu'il soit à caractère politique, esthétique ou d'une autre nature. *Ils reposent sur les capacités respectivement attribuées au langage et à l'imagerie*, selon qu'un-e auteur-e juge le verbe ou l'image plus apte ou plus légitime à exprimer un sentiment, une vérité ou une valeur.³⁶⁴

³⁶³ Marie-José Mondzain, *La Mode*, op. cit., p. 14. Nous soulignons.

³⁶⁴ Maxime Boidy, *Les études visuelles*, op. cit., p. 133. Nous soulignons.

2.3. L'iconologie politique : repenser la notion d'iconologie

2.3.1. Le projet iconologique originel

Pour continuer sur notre définition de l'iconologie politique, celle-ci reprend à son compte la notion d'*iconologie* – « projet [...] d'une sémiologie du visible : comment le visible perçu prend-il sens pour nous ? »³⁶⁵ À ceci près que que l'iconologie politique cherche à évacuer l'iconologie des définitions panofskienne ou warburgienne, tout en poursuivant sa redéfinition par le fondateur des études visuelles W.J.T. Mitchell. Là où Aby Warburg, « champion d'une méthode qui se refusait à la dichotomie traditionnelle entre forme et contenu »³⁶⁶, présentait l'iconologie « comme une “psychologie historique de l'expérience humaine”, et qu'elle se donn[ait] pour objet d'études les survivances expressives et gestuelles dont l'art occidental est traversé depuis l'Antiquité »³⁶⁷, et où Panofsky « dépla[çait] l'iconologie vers l'étude de l'horizon symbolique général qui se détache de formes picturales spécifiques, dont la description relève de l'iconographie »³⁶⁸, Mitchell préfère présenter l'iconologie « comme l'étude des *relations* tantôt *amicales*, tantôt *conflictuelles*, mais toujours *affectées*, qu'entretiennent le texte et l'image, le visible et le dicible. »³⁶⁹ Parmi les critiques principales de Mitchell quant aux anciennes définitions de ce terme, il perçoit notamment un besoin de *rendre lisible le visible*. Dans un article sur les origines de la notion d'iconologie, le chercheur en philosophie Édouard Aujaleu arrive à la même conclusion :

Le 28 avril 1639, le peintre Poussin adresse à son mécène Chantelou une lettre qui accompagne l'envoi du tableau *La Manne*, inspiré d'un épisode biblique : « [...] lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet. » Poussin hérite de la Renaissance l'analogie de la peinture et de la poésie : *si les images de l'art sont parlantes, un tableau doit être lu à la fois comme un récit et comme une composition de signes visibles d'idées invisibles*. L'histoire de l'art – née au XVI^e siècle, avec Vasari – place d'emblée le visible et le figurable sous les auspices du lisible. [...] *Pour l'historien iconographe [ou iconologue], une image de peinture ne devient visible que parce qu'elle est lisible : elle évoque ou traduit des thèmes ou des concepts, des histoires ou des allégories, bref, des unités de savoir ; c'est une séquence narrative qui se donne à lire.*³⁷⁰

³⁶⁵ Édouard Aujaleu, « Le visible et le lisible : fondements et limites de l'iconologie » in *L'Enseignement philosophique*, 58e Année, 5, 2008, p. 36.

³⁶⁶ Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie, thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* [1939], Paris, Gallimard, 1967, p. 4.

³⁶⁷ Maxime Boidy, « qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthode », art. cit., p. 167.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 165. Nous soulignons.

³⁷⁰ Édouard Aujaleu, « Le visible et le lisible : fondements et limites de l'iconologie », art. cit., pp. 32-33. Nous soulignons.

Cette critique de l'iconologie qui rend lisible le visible est faite, selon Mitchell, chez Panofsky à partir d'une *grammaire* visuelle, *prescriptive*³⁷¹, précédant le moment de la rencontre avec un objet visible.

Parfois, Panofsky procède comme si la perception visuelle possédait une histoire directement lisible à partir des conventions pictoriales qui l'expriment, par les « formes symboliques ». [...] Se pourrait-il, [...] que l'« iconologie ait fourni une herméneutique de la culture d'une utilité limitée », précisément parce que son *objet* (l'image visuelle) piège son discours et sa méthode dans des « ressemblances » tautologiques entre les images visuelles et les totalités historiques ?³⁷²

Nous percevons ainsi en la démarche iconologique une continuation de la doctrine de l'*historia* – ou *istoria* –, appelée par le maître de la peinture Leon Battista Alberti³⁷³, à propos de ce qui définit un bon tableau : ce qu'il représente prime sur sa forme.

Je dis de la composition (*composizione*) qu'elle est cette raison de peindre (*ragione di dipignere*) par laquelle les parties se composent dans l'œuvre peinte. La plus grande œuvre du peintre (*grandissima opera del pittore*) sera l'histoire (*istoria*). Les parties de l'histoire sont les corps. Les parties des corps sont les membres. Les parties des membres sont les superficies.³⁷⁴

Cette doctrine sert alors un « projet figuratif », à l'œuvre dans la définition doxique d'une *bonne* image – bonne selon la doctrine platonicienne de la *bonne forme*³⁷⁵ –, et ce projet « se constitue en effet comme *effort de subordination* des figures *visibles* à des figures *lisibles* et *idéales*. »³⁷⁶ Suivant cette morale picturale, « Le visible donne à voir (incarne, met en scène, figure) un texte, une *historia* au sens albertien du terme. L'acte pictural de la composition, nous dit à ce propos Alberti, consiste à articuler visible et lisible, à faire lire un texte (allégorie mythologique ou texte biblique), à rendre manifeste l'*historia*. »³⁷⁷ Dès lors, suivant cette connivence entre l'*historia* et l'iconologie, « l'ambition de l'iconologie immanquablement abouti[t] à une lecture des images »³⁷⁸.

³⁷¹ Rappelons son caractère d'*ars obligatoria* selon Jakobson. (Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, I, *Les fondations du langage*, op. cit., p. 201.)

³⁷² William John Thomas Mitchell, « Le tournant pictorial », art. cit., pp. 27-33.

³⁷³ Leon Battista Alberti, *De la peinture, De Pictura* [1435], Paris, Macula, Dédale, 1992.

³⁷⁴ Leon Battista Alberti dans : Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 22.

³⁷⁵ Dans *Discours, figure*, Lyotard donne à voir que cette *idéologie de la bonne forme*, reliant la *justesse arithmétique* au *discours clair et informatif*, met à distance toute forme qui en dévie ne serait-ce qu'un minimum. (DF, p. 277.)

³⁷⁶ Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », art. cit., p. 915. Nous soulignons.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ Tania Vladova, « Après le tournant iconique » in *Images Re-vues* (en ligne), Hors-série 5, 2016, URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3996>. Consulté le 05/02/2023.

2.3.2. Le dépassement de l'iconologie par Mitchell

Nous comprenons ainsi qu'en son cœur même, l'iconologie est animée d'une bataille iconomachique : le « problème fondamental que pose l'iconologie nous est suggéré par la racine du mot lui-même »³⁷⁹, soit la combinaison entre, d'un côté, l'*eikôn*, c'est-à-dire l'image, l'icône, ou la figure, et de l'autre côté, le *logos*, qui correspond à la parole, la logique ou le discours. Ainsi, cette démarche « nous promet une science discursive des images capable de maîtriser l'icône par le *logos* »³⁸⁰, c'est-à-dire une subordination de la figure au discours. Nous retombons alors dans les rapports politiques à l'œuvre dans l'iconologie politique. « L'iconologie de Panofsky voit l'“icône” totalement absorbée par le “*logos*”, entendue comme discours rhétorique, littéraire, voire (de manière moins affirmée) scientifique. »³⁸¹

Or, Mitchell souhaite repenser la notion d'iconologie, en la dégageant de ce besoin de rendre lisible le visible. Ce désir a été le point de départ d'une quête qu'il a entamée avec son premier livre à succès, *Iconologie*, en montrant que derrière toute iconologie se cache une idéologie (au sens d'Althusser)³⁸² ; puis dans son second livre d'envergure, *Picture Theory*³⁸³, au sein duquel il étudie les *imagetextes*, soit ces formes qui ne peuvent rentrer complètement dans aucun des régimes sémiotiques de l'image ou du texte ; ou encore dans *Que veulent les images ?*³⁸⁴, livre au sein duquel il s'intéresse au désir des images plus qu'à leur signification – acte qui fait alors de l'image un actant plein et entier – ; et, enfin, dans *Cloning Terror*³⁸⁵, au sein duquel Mitchell déplace sa méthode d'analyse du visuel vers une étude de la guerre contre la terreur qu'ont menée les États-Unis après le 11 septembre. À chaque étape de son œuvre, il a cherché à donner à voir les résistances des images quant à leur asservissement par rapport au discours. C'est en cela que sa démarche théorique se rapproche de celle du figural de Lyotard – nous revenons sur cette articulation au chapitre 8, consacré à la notion de tournant pictorial.

2.3.3. L'impact de cette redéfinition de l'iconologie sur notre approche de la Mode

Ainsi, en accord avec la définition de la culture visuelle que nous avons vue ci-avant, « [s]elon cette approche [de l'iconologie politique], l'élément saillant des études visuelles ne

³⁷⁹ William John Thomas Mitchell, « Le tournant pictorial », art. cit., p. 34.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ibid.*, p. 38.

³⁸² William John Thomas Mitchell, « Image et idéologie » in *Iconologie*, op. cit., pp. 212-286.

³⁸³ William John Thomas Mitchell, *Picture Theory*, op. cit.

³⁸⁴ William John Thomas Mitchell, *Que veulent les images ?*, op. cit.

³⁸⁵ William John Thomas Mitchell, *Cloning terror*, op. cit.

serait pas l'image, *mais ce qui est dit des images*, et, plus largement, *ce que les images font aux mots*, ou *ce que les mots font aux images de toutes sortes*, y compris *mentales et littéraires*. »³⁸⁶

En considérant ce point, tout en s'inscrivant dans les questions des relations entre texte et image, ces réflexions permettent non seulement aux études iconologiques de dépasser une approche quasi hagiographique des images centrée sur l'art, mais aussi de s'éloigner d'une approche purement structuraliste du visible. Nous estimons alors que notre thèse s'engage dans une étude de même nature : nous nous intéressons avant tout au rapport qu'entretient la Mode de Margiela avec la tension entre discours et figure, notamment à partir de « ce qui est dit » de cette Mode – soit qu'elle serait un substitut à sa propre parole. En percevant ainsi sa mode, le commentateur tend à ramener Margiela dans le monde du discours, lui qui cherche pourtant par son silence à s'en extraire³⁸⁷. Nous souhaitons étudier la mode de ce couturier tout autant à partir de ce que la Mode de Margiela fait au discours dans la Mode ; ou à partir de ce que le discours fait subir à la Mode de Margiela. Nous percevons alors dans ce type de réflexion une possibilité d'analyser la Mode de ce couturier à l'aune des questions de subalternité³⁸⁸ : en associant la question politique à la question iconologique.

³⁸⁶ Maxime Boidy, « qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthode », art. cit., pp. 165. (Nous soulignons.)

³⁸⁷ Malgré le fait « [qu']être ultra-discret [soit] souvent le meilleur moyen d'obtenir visibilité et reconnaissance. » (Traduction personnelle de : « Being ultra low-key is often the best way to gain visibility and recognition ». [Bob Verhelst, Kaat Debo (dirs.), *Maison Martin Margiela, 20, The Exhibition*, Anvers, MoMu Printing, 2008, p. 175. Désormais *MM*].)

³⁸⁸ À ce sujet, nous nous référons principalement au texte suivant : Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?* [1985], Paris, Amsterdam, 2020.

2.4. L'iconologie politique : approcher les images à l'aune des théories de la subalternité

2.4.1. L'iconologie politique au-delà de l'étude des images

Les études visuelles aident à s'intéresser aux images de tout type comme des *actants* s'inscrivant dans les rapports sociaux. En effet, l'image y devient un cas d'étude *exemplaire* des réflexions quant aux divers processus d'*idéologisation*, de *réification* et de *naturalisation* en cours dans une dynamique sociale, surtout lorsqu'ils touchent aux rapports de domination entre un groupe et un autre. Gageons que la Mode n'est pas en reste quant à ces questions, puisqu'en elle ces rapports sociaux se matérialisent directement dans le visible : la domination peut se percevoir immédiatement et automatiquement à partir d'une tenue. Comme dans l'exemple de « l'habit brave » de Pascal³⁸⁹, repris et étudié par Louis Marin :

[Ainsi, être] brave, c'est avoir plusieurs bras : le corps organique individuel, le corps nu et caché, jamais aperçu dans sa nudité sinon lors de la maladie ou de la mort, est multiplié par les signes en corps social et politique. Le corps visible du noble, du valeureux et du brave est un corps de signes, un être de discours mais dont les signes montrent la multiplication et l'augmentation réelles. Les dentelles, le rabat, le fil, le passement, la coiffure désignent et indiquent cette multiplication et augmentation comme corps de pouvoir. C'est ainsi que les signes du discours acquièrent une plus-value signifiante et par là même un surcroît de force, précisément un pouvoir.³⁹⁰

Dans le cas de l'iconologie politique, ces rapports de domination sont étudiés à partir des relations donc *affectées* entre les textes et les images. Boidy, en se remémorant la lutte de ces *affectations*³⁹¹, estime qu'il apparaît alors que « [l'] histoire de la culture est en partie l'histoire d'une longue lutte pour la domination entre signes picturaux et linguistiques, chacune des parties revendiquant des droits de propriété sur une "nature" qui lui serait propre »³⁹². Ainsi, comme Mitchell l'a rapporté, étudier « ce que l'on dit des images » à partir d'une perspective historique permet de nous montrer que celle-ci est, en bien des cas, une étude de la *domination* de, tantôt des images sur les textes, tantôt des textes sur les images. Nous revenons ainsi à cette question du politique ; liée notamment ici à la question de la *subalternité* – car là où est étudié n'importe quel type de domination, la figure du subalterne n'est jamais loin.

³⁸⁹ Blaise Pascal, *Pensées* [1670], Paris, Gallimard, 2004, p. 99.

³⁹⁰ Louis Marin, *Pascal et Port-Royal*, Paris, PUF, 1997, pp. 130-132.

³⁹¹ Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, *op. cit.*, p. 19.

³⁹² Maxime Boidy, « qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthode », *art. cit.*, p. 165.

2.4.2. Le rapport texte/image comme porte d'entrée de l'étude de la subalternité

En effet, il paraît certain que l'étude des expressions des images, notamment selon les interprétations des scientifiques des images, est un cas d'études *prima* quant à la domination d'une population donnée selon un ordre idéologique précis. Mitchell l'avait déjà montré dans l'histoire des rapports textes/images, au sein de son *Iconologie* :

Mitchell [y] montre comment chez Lessing les « laws of genre » (la supériorité de la poésie sur la peinture) trahissent les « laws of gender » (la supériorité du masculin sur le féminin) et décline cet isomorphisme en une passionnante grille axiologique de la sémiotique pré-romantique (« painting/poetry, space/time, natural signs/arbitrary signs ... beauty/sublimity, eye/ear, feminine/masculine »).³⁹³

De même,

[il y] explique avec autant de force comment chez Burke, cette sexualisation des oppositions esthétiques (sublime = masculin / beau = féminin) s'élargit en une géopolitique, mettant aux prises la civilisation (masculine et européenne) du discours à la barbarie (féminine et exotique) de l'image, et plus spécialement la France comme nation (féminine) de l'œil, de la peinture et de la spéculation à l'Angleterre comme patrie (masculine) de l'oreille, du verbe et de la passion. Ainsi éclate le statut essentiellement politique de l'image, « signe de l'autre racial, social et sexuel » chez Burke et Lessing, plus généralement « lieu d'un pouvoir spécial qui doit être soit contenu soit exploité » ; du même coup, transparaît le lien constitutif entre la théorie de l'image et la peur des images – l'iconoclasme.³⁹⁴

Un autre cas célèbre de ce type d'approche du non-vivant comme expression d'une subalternité est celui du *plaisir visuel* de Laura Mulvey³⁹⁵, à propos du *regard masculin* – le *male gaze* – au cinéma :

Pour Mulvey, la différence sexuelle est constitutive de l'appareil cinématographique : le féminin est institué comme l'objet passif du regard spectateur, qui est par définition masculin et actif (*male gaze*). [...] Selon cette approche, les femmes entretiennent un rapport problématique avec le visible et le voir, car elles ne peuvent opérer de retour réflexif sur elles-mêmes qu'en occupant la place du spectateur masculin.³⁹⁶

On pourrait simplifier cela en disant qu'*être homme c'est agir, être femme c'est paraître*. Les hommes regardent les femmes. Les femmes s'observent en se sachant regardées [...] C'est ainsi que la femme se transforme en objet et plus particulièrement en objet du voir : un spectacle.³⁹⁷

³⁹³ François Brunet, « Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de visual culture » in *Études anglaises*, 2005/1 Tome 58, p. 90.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » in *Screen* 16,3, automne 1975, pp. 6-18.

³⁹⁶ Maxime Boidy, Francesca Martinez Tagliavia, « Introduction », *op. cit.*, pp. 12-13.

³⁹⁷ John Berger, *Voir le voir* [1972], Paris, B42, 2014, p. 47.

Cette approche genrée à la question des images est récurrente dans les études visuelles, à partir notamment d'une relation à l'image et au mot similaire à la domination d'un genre sur l'autre³⁹⁸, d'une population sur une autre, ou d'un groupe sur un autre :

Une tradition associant « l'homme » à un « animal parlant » soutient évidemment de longue date que le langage constitue l'attribut essentiel de l'être humain. L'image, quant à elle, serait le médium du sous-homme, du sauvage, de la « bête », de l'enfant, de la femme, des masses.³⁹⁹

En somme, il s'agit à chaque fois de s'interroger sur des questions d'*injustice épistémologique* ou *épistémique*⁴⁰⁰ : c'est à dire la *visibilisation* d'une impossibilité pour une population précise de se présenter comme actrice et productrice de connaissance dans le discours global de la population dans laquelle elle s'inscrit – il s'agit, somme toute, de l'effacement des voix de ceux qui ont un statut épistémique inférieur. Nous n'allons cependant pas travailler plus en profondeur ces concepts et problématiques, car ils relèvent d'un domaine d'expertise qui n'est pas le nôtre (philosophie politique, philosophie du genre, études du genre etc.). Malgré cela, pour conclure sur cette question tout en la ramenant vers notre domaine d'expertise, nous nous devons de rappeler la notion du *partage du sensible* de Jacques Rancière, car celle-ci donne à voir à quel point la problématique de la subalternité s'inscrit dans les questions esthétiques⁴⁰¹, et comment ces dernières s'inscrivent elles-mêmes dans la question du politique – tel qu'il est défini dans l'iconologie politique. Par ce terme, Rancière pointe du doigt ce

système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage.⁴⁰²

³⁹⁸ «D'après les usages et les conventions [...], la présence d'une femme est, sur le plan social, différente par nature de celle d'un homme. La présence d'un homme est liée à la puissance virtuelle qu'il représente. [...] Au contraire, la présence d'une femme exprime sa propre attitude face à elle-même, et définit ce qui peut ou ne peut pas lui être fait. [...] Les femmes sont peintes d'une tout autre façon que les hommes, non pas parce que le féminin est différent du masculin, mais parce que l'on tient pour acquis que le spectateur "idéal" est toujours mâle, et que l'image de la femme est faite pour le flatter. » (*Ibid.*, pp. 45-65.)

³⁹⁹ William John Thomas Mitchell, « Le tournant pictorial », art. cit., pp. 34-35.

⁴⁰⁰ Miranda Fricker, *Epistemic Injustice, Power and the Ethics of Knowing*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

⁴⁰¹ Rancière disait notamment que « le terrain esthétique est aujourd'hui celui où se poursuit une bataille qui portait hier sur les promesses de l'émancipation et les illusions et désillusions de l'histoire. » (Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit., p. 8.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 12.

Cette notion a tout du *point névralgique*⁴⁰³ de l'œuvre de Rancière : lui qui a travaillé sur les lettres d'ouvriers du XIX^e siècle⁴⁰⁴, et qui s'est rendu compte que, là où il est d'usage de répartir les domaines du *manuel* et de l'*intellectuel* séparés en deux populations différentes, avec les premières sommées d'écouter *silencieusement* les secondes, en étant exclues de toute question de production esthétique – héritage direct de la rude répartition de la cité idéale platonicienne, au sein de laquelle chacun est occupé à son activité et s'y tient⁴⁰⁵ –, il se trouve qu'au contraire, il a vu des ouvriers qui écrivaient de la poésie, qui réfléchissaient aux questions esthétiques et philosophiques, le tout sans la présence de tuteurs⁴⁰⁶. Ainsi, Rancière en est arrivé à percevoir ce partage du sensible comme

un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles des temps.⁴⁰⁷

La visualité, par exemple, est un partage du sensible, et, dans ses recherches, Rancière a été témoin de véritables stratégies de *contre-visualité*⁴⁰⁸. Dès lors, *repartager* le sensible implique de mener d'authentiques actions politiques, et de développer la production de nouveaux idiomes, mieux à même de donner à voir les régimes du sensible d'une époque. À l'image d'Emanuele Coccia qui a perçu dans les vêtements une certaine visibilisation du sensible⁴⁰⁹, nous voulons déplacer cette question vers la Mode, en passant tout d'abord par la problématique centrale de l'iconologie politique.

⁴⁰³ Notion du philosophe Yves-Charles Zarka, qui définit la notion comme suit. « Qu'est-ce qu'un point névralgique ? C'est une question ou une position particulière, locale, mais autour de laquelle une philosophie se joue dans sa totalité. Autrement dit, c'est un lieu de décision philosophique qui n'engage pas seulement la cohérence d'une pensée, mais aussi et surtout sa spécificité et sa teneur. Un point névralgique est donc un lieu de décision philosophique. » (Yves Charles Zarka, *Points névralgiques de la philosophie : Sur quelques philosophes français contemporains*, Paris, PUF, 2018, p. 7.)

⁴⁰⁴ Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires, Archives du rêve ouvrier* [1981], Paris, Fayard, 2012.

⁴⁰⁵ « Les artisans, dit Platon, ne peuvent s'occuper des choses communes parce qu'ils n'ont *pas le temps* de se consacrer à autre chose que leur travail. Ils ne peuvent pas être *ailleurs* parce que le *travail n'attend pas*. Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce. Avoir telle ou telle "occupation" définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune, etc. Il y a donc, à la base de la politique ». (Jacques Rancière, *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 13.)

⁴⁰⁶ Rancière résume sa réflexion ainsi : « [L]es ouvriers que j'étudiais alors entendaient briser cette distribution des rôles. La question était pour eux de s'appropriier la culture de l'autre, son langage, sa manière de percevoir le monde, *toutes choses qui leur étaient refusées*. » (Jacques Rancière, Émilie Delorme, *La fabrique de l'émancipation*, Paris, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 18/11/2022, URL : <https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/actualites/la-fabrique-de-lemancipation>. Consulté le 17/04/2024. Nous soulignons.)

⁴⁰⁷ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁴⁰⁸ Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look, op. cit.*

⁴⁰⁹ Emanuele Coccia, *La vie sensible* [2013], Paris, Rivages, 2018.

2.4.3. Le mutisme de l'image, le mutisme du vêtement

Nous percevons notamment ce type de rapport dans le cas d'une domination du discours sur la figure : comme cela peut être le cas quand un théoricien donne une interprétation d'une image, à partir d'un discours ou d'une tradition théoriques.

Comment opérer un geste critique sans exercer une forme de domination sur le sujet ou l'objet dont le propos entend rendre compte ? C'est l'une des prémices théoriques des Cultural Studies [...], en considérant non pas comment des sujets ou des groupes subalternes usent d'images et de représentations, mais comment les images elles-mêmes constituent des sujets, subalternes en puissance.⁴¹⁰

En effet, le discours de l'image perçue comme un *subalterne* muet⁴¹¹ est accaparé par le théoricien, qui oriente ce que l'image *dit*, et *parle alors à sa place*. En conséquence, « [s]i l'histoire de l'art se résume à l'art de parler *pour* et *sur* les images, il s'agit clairement de l'art de négocier la frontière complexe et disputée qui sépare les mots des images ; il s'agit de l'art de parler au sujet et à la place de ce qui est "muet" (*voiceless*), de représenter ce qui ne peut se représenter soi-même. »⁴¹² Ce faisant, nous nous devons de « confronter le discours de la théorie des images à celui de la critique de l'idéologie, d'influence marxiste, décrite comme "l'analyse du processus par lequel des hiérarchies sociales et culturelles se voient naturalisées, notamment à l'aide de régimes visuels"⁴¹³. » Ainsi, des rapports textes/images se perçoit « la condensation figurée d'un ensemble de relations ou de distinctions en esthétique, en sémiotique, en théorie de la perception, de la cognition et de la communication, ainsi que dans l'analyse des médias »⁴¹⁴. Cette « définition renferme une plus-value considérable dans la mesure où elle assimile ouvertement la relation "*word and image*" à d'autres concepts critiques, tels que la race, la classe ou le genre », et donc « la mutité de l'image la rend subalterne en puissance »⁴¹⁵.

Ce type de rapport de domination – du discours sur la figure, soit le logocentrisme – s'applique tout à fait à la problématique de la Mode à laquelle s'attaque Martin Margiela. En se refusant au tout discours, le couturier donne à voir à quel point la Mode s'est reposée sur cette béquille qu'est le discours pour paraître légitime dans la culture visuelle. Cependant, Margiela résiste à ce logocentrisme, et cherche à libérer le vêtement – en tant que subalterne –, et à lui redonner

⁴¹⁰ Maxime Boidy, Francesca Martinez Tagliavia, « Introduction », *op. cit.*, p. 10. (Nous soulignons.)

⁴¹¹ Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, *op. cit.*

⁴¹² William John Thomas Mitchell, cité dans : Maxime Boidy, « qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthode », art. cit., p. 170.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ibid.*, p.57.

⁴¹⁵ Maxime Boidy, « Qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthode », art. cit., p. 170.

une voix. C'est malheureusement ce faisant que ce geste a alimenté la métaphore redondante du vêtement en tant que langage, cette « formul[e] en kit et en toc qui ne veu[t] rien dire »⁴¹⁶ en soi⁴¹⁷. Il n'empêche que l'iconologie politique peut nous donner des outils d'analyse quant à ce choix du silence, et à cette approche de la subalternité et subordination du vêtement quant au discours.

⁴¹⁶ Nicolas Tellop, « Le vêtement-fiction, Mensonges et illusions » in *La septième obsession, Mode & Cinéma*, n°37, novembre-décembre 2021, p. 61.

⁴¹⁷ Nous rejoignons ici l'anthropologue Grant McCracken, dont les « recherches suggèrent que l'application d'un modèle de linguistique structurale est problématique », et qui en conclut alors : *le vêtement n'est pas un langage*. (Grant McCracken, « Le vêtement n'est pas un langage » in Émilie Hammen, Benjamin Simmenauer, *Les grands textes de la mode, op. cit.*, p. 232.

Chapitre 3 – Intégrer la pensée de Lyotard dans l'iconologie politique et les études visuelles

En plus d'exposer le domaine des *études visuelles*⁴¹⁸, et plus particulièrement celui de l'*iconologie politique*, tels que Maxime Boidy les a introduits, notre présente étude souhaite prolonger certaines des questions soulevées par cette jeune discipline avec la pensée de Jean-François Lyotard. Il faut dire que l'une des réflexions à l'origine de cette thèse découle d'un fait énoncé par Boidy au cours d'une conférence portant sur la définition de l'iconologie politique : celui du trou bibliographique de *Discours, figure* dans le canon théorique des études visuelles. Il y explique qu'il perçoit pourtant ce livre comme un « texte théorique fondateur sur le plan d'une iconologie politique – c'est à dire de l'opposition du visible et du dicible, du discursif et du figural comme rapport politique. »⁴¹⁹ Il présente cette *injustice* comme suit :

Alors, c'est un livre extrêmement intéressant dans *ce projet d'iconologie politique tel que, moi, j'essaie de l'envisager*. Il a un sens très profond parce qu'il n'a pas joui du tout de la même fortune critique dans le monde anglo-américain [que certaines œuvres d'autres philosophes de la *French Theory*]. C'est un livre qui a été traduit pour la première fois en 2010. Donc, alors que ce que l'on appelait la *French Theory* – donc tout ce qui est Foucault, Baudrillard, Deleuze, etc... – [étaient déjà connus et traduits.] Enfin, il y a eu des vagues de traduction extrêmement importantes très tôt dès les années 60, dans les années 70. Le texte de Lyotard a été traduit extrêmement tardivement, et en fait si on veut dire – et on peut le dire – que la relation texte/image, la relation visible/dicible, est un des éléments fondateurs des études visuelles anglo-américaines, un des ouvrages absolument sur le plan de la théorie française des années 70 [il parle de *Discours, figure*] a été discuté très tardivement. En tout cas, [il] n'a pas joui d'une traduction – à titre de comparaison de la *Grammatologie* de Derrida publiée en 1967⁴²⁰ et traduit dès les années 70, [ou] *L'Ordre des choses*⁴²¹. Enfin, il y a tout un ensemble de textes qui ont été reçus extrêmement rapidement. Lyotard, non.⁴²²

En plus de travailler sur la question du silence de Martin Margiela, cette thèse cherche donc à s'inscrire dans cette tentative de popularisation de la pensée de Lyotard au sein des études visuelles contemporaines. Comme Maxime Boidy, nous affirmons que « le propos de Lyotard

⁴¹⁸ « Celles-ci désignent un corpus hétérogène et conflictuel de théories politiques, sociales et culturelles d'inspiration anglo-américaine, centrées sur les problématiques visuelles et/ou fondées sur des catégories iconiques. » (*Ibid.*, p. 165.)

⁴¹⁹ Maxime Boidy, « Qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthodes », *conf. cit.*

⁴²⁰ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*

⁴²¹ Boidy fait ici sûrement référence à l'ouvrage suivant de Michel Foucault, qui a été traduit en anglais sous le nom « The Order of things » : Michel Foucault, *Les Mots et les Choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966 ; *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* [1966], New York, Pantheon Books, 1970. Peut-être qu'il y a aussi une référence à l'ouvrage suivant : Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

⁴²² Maxime Boidy, « Qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthodes », *conf. cit.* Nous soulignons.

pose les jalons d'une théorie et d'une méthode d'iconologie politique »⁴²³, et qu'il « se présente comme un manuel de résistance à l'encontre de la soumission de toute forme sensible à la lisibilité. »⁴²⁴ Nous trouvons ainsi que le geste de non-discours de Margiela est un cas *exemplaire* en ce qu'il s'agit de repenser cet aspect de la tension entre dicible et visible à propos des études visuelles contemporaines. Margiela s'inscrit aussi dans cette « lutte sociale au sein du champ artistique, visant à déterminer quels sont les exégètes autorisés de l'œuvre d'art »⁴²⁵ : lutte analysée par Boidy à propos de l'artiste Joseph Kosuth, estimant que les interprètes de son œuvre aliéneraient ses intentions *poïétiques*⁴²⁶ ; problématique similaire à l'idée que le commentaire d'art mettrait à distance l'œuvre d'art, fait étudié par Lyotard dans son *Que peindre ?*⁴²⁷ notamment.

Nous percevons alors dans le silence de Margiela une protestation de la même sorte, et nous voyons en cet acte de résistance au *tout-discours* une illustration du *tournant pictorial*⁴²⁸ étudié par Mitchell – comme nous le verrons par après. En conséquence, nous affirmons que le figural est une notion à intégrer dans la boîte à outils conceptuelle de ces différentes disciplines centrées autour de l'image – les études visuelles en tête.

Il convient à présent d'établir un lien entre certaines problématiques de l'iconologie politique et la pensée de Lyotard en général. Nous souhaitons d'abord montrer les résonances qui existent entre cette approche de la subalternité des images et le concept de différend chez Lyotard, pour enchaîner dans un second temps sur les échos théoriques entre la critique du commentaire d'œuvre d'art chez Lyotard et la critique de la domination du discours sur la figure, pour finir enfin sur la question des partis pris de la figure ou du discours, dans le monde artistique ou dans le monde commentant celui-ci.

⁴²³ Maxime Boidy, « Qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthode », art. cit., p.172.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 179.

⁴²⁶ *Ibid.*, pp. 179-182.

⁴²⁷ *QP*

⁴²⁸ William John Thomas Mitchell, « Le tournant pictorial », art. cit.

3.1. Iconologie politique et politique du différend

3.1.1. Approcher les images à l'aune du différend

La technoscience, Faurisson et la question de la subalternité

En effet, nous souhaitons relier l'aspiration des études visuelles – et de l'iconologie politique – à considérer l'image comme un subalterne avec la pensée de Lyotard, et nous allons le faire tout d'abord à partir de la question du *différend*. Cette théorie de Lyotard possède en ses fondements un potentiel idéal pour étudier cette question de la subalternité des images ; tout en la rattachant à moindres frais à la question du figural. De plus, l'étude de cette théorie de Lyotard nous permet ainsi de percevoir la place de la question du pouvoir dans sa pensée : celui-ci est relié directement à ce qu'il entend comme la question de la *terreur*⁴²⁹, c'est-à-dire le fait d'imposer son discours – ou, comme il le dit à cette étape de sa carrière, son « régime de phrases »⁴³⁰ – à autrui. Cette question du pouvoir dans la philosophie de Lyotard est illustrée par sa théorie du *développement*, que nous avons introduit au début de notre étude : terme générique correspondant au *développement technoscientifique*, qui agit sans aucune autre finalité que lui-même⁴³¹, et cherche à se faire passer pourtant pour le *progrès*⁴³² : à ceci près qu'il ne correspond en soi qu'à une sorte d'arraisonnement généralisé de l'humain par la technique⁴³³. Cette question du développement débute par ses réflexions sur l'opposition entre le *paganisme* et la *civilité* ; la seconde étant une émanation de ces « grands récits » dont Lyotard témoigne de la perte de légitimité dans l'opinion publique⁴³⁴, mais qui persiste malgré tout à travers l'idéologie de la technoscience, quand le premier correspond davantage à une logique des affects, de la narration, des micro-récits et de la minorité :

Le [techno]scientifique s'interroge sur la validité des énoncés narratifs et constate qu'ils ne sont jamais soumis à l'argumentation et à la preuve. Il les classe dans une autre mentalité : sauvage, primitive, sous-développée, arriérée, aliénée, faite d'opinions, de coutumes, d'autorité, de préjugés, d'ignorances, d'idéologies. Les récits sont des fables, des mythes, des légendes, bons pour les femmes et les enfants.⁴³⁵

⁴²⁹ *MP*, p. 179.

⁴³⁰ *DI*, p. 10.

⁴³¹ Jean-François Lyotard interviewé par Sergio Benvenuto, « La crise des avant-gardes » in *Ligeia*, 1995, 1, n° 17-18, 1995, p. 10.

⁴³² *CP*, p. 55.

⁴³³ *LI*, p. 125.

⁴³⁴ *CP*, p. 7.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 48.

Cette opposition entre grand récit et micrologies⁴³⁶ – autre nom pour ces alternatives mineures – évoluera vers la question du différend. Le point de départ de cette réflexion est lié à l'affaire Faurisson, quant à l'existence des chambres à gaz : son argument était qu'il n'y avait pas de témoin des chambres à gaz, et que nous étions autorisés à douter de leur existence.

[Moi, Robert Faurisson, j']ai analysé des milliers de documents. J'ai inlassablement poursuivi de mes questions spécialistes et historiens. J'ai cherché, mais en vain, un seul ancien déporté capable de me prouver qu'il avait réellement vu, de ses propres yeux, une chambre à gaz.⁴³⁷

Dès lors, le paradoxe que relève Faurisson est le suivant :

[P]our identifier qu'un local est une chambre à gaz, [moi, Faurisson,] je n'accepte comme témoin qu'une victime de cette chambre à gaz ; or il ne doit y avoir, selon mon adversaire, de victime que morte, sinon cette chambre à gaz ne serait pas ce qu'il prétend ; il n'y a donc pas de chambre à gaz.⁴³⁸

Nous sommes ici en présence de victimes qui ont été *privées de leur voix* et qui sont représentées par Faurisson, en orientant le sens de leur silence à partir de ses convictions négationnistes. Ce langage qu'utilise Faurisson, usant d'un syllogisme, est celui de la prétendue *vérification scientifique*⁴³⁹ ou de la *maîtrise académique*⁴⁴⁰, langage par excellence de la *technoscience*, qui se voit ici détourné de manière à soutenir une forme d'inhumanité. Nous pouvons le démontrer à partir de trois citations, chacune émergeant de l'autre : la première montre à quel point la technoscience se sert de démonstrations de ce genre pour réfuter ce qui sort de son régime de phrases ; la seconde décrit ce mécanisme ; la troisième l'applique à l'argument de Faurisson.

Il est alors facile à l'adversaire de réfuter celui qui affirme la réalité d'un référent en l'enfermant dans le dilemme... Ce dilemme est celui qui frappe les philosophies de la monstration. Elles s'y soustraient généralement en recourant au témoignage d'un tiers infaillible.⁴⁴¹

Car il faut au scientifique un destinataire qui puisse à son tour être un destinataire, soit un partenaire. Sinon, la vérification de son énoncé est impossible faute d'un débat contradictoire, que le non-renouvellement des compétences finirait par rendre impossible. [...] On est donc savant (en ce sens) si l'on peut proférer un énoncé vrai au sujet d'un référent.⁴⁴²

⁴³⁶ Voir : *DI*, p. 131 ; *PE*, p. 134.

⁴³⁷ *DI*, p. 16.

⁴³⁸ *Ibid.*, pp. 16-17.

⁴³⁹ « L'homme de science admet en toute simplicité que ce qu'on appelle *vérification* se résume à une certaine sorte d'opérativité ». (*RP*, p. 123.)

⁴⁴⁰ *DI*, p. 11.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁴² *CP*, pp. 44-46.

Si l'on veut établir l'existence des chambres à gaz, il faut lever les quatre négations silencieuses : Il n'y a pas eu de chambre à gaz ? Si. – Mais s'il y a en a eu, cela ne peut pas être formulé ? Si. – Mais si cela peut être formulé, du moins personne n'a autorité pour le formuler, et personne pour l'entendre (cela n'est pas communicable) ? Si.⁴⁴³

Dès lors, au sein de ce régime de phrases de la technoscience, les victimes des chambres à gaz se voient automatiquement exclues – de par leur absence –, si l'on en croit Faurisson. Par conséquent, « ce qu'il nous enseigne, c'est que ce n'est pas seulement la mort qui impose silence, mais que c'est au contraire l'imposition de silence, l'exclusion hors du monde de la parole – et la parole seule fait “monde” selon lui – qui doit être pensée comme mort. »⁴⁴⁴ Ainsi serait alors ce que Lyotard appelle l'*exercice de la terreur*, qui rejoint en cela Jacques Rancière quand il nous dit :

Il y a la distribution symbolique des corps qui les partage entre deux catégories : ceux qu'on voit et ceux qu'on ne voit pas, ceux dont il y a un *logos* – une parole mémoriale, un compte à tenir –, et ceux dont il n'y a pas de *logos*.⁴⁴⁵

Nous retrouvons cet exercice de la terreur aussi bien dans la domination sans partage du langage technoscientifique de la performance⁴⁴⁶, que dans cette mise au silence des victimes. « Il s'agirait d'éliminer une “autre” pensée, intime et étrangère »⁴⁴⁷. Pour faire entendre leur voix, il faut alors que ceux à qui est imposé le silence trouvent d'autres voies d'expression, par un canal autre que celui dont l'accès leur est refusé – et trouver cette autre forme d'expression, cet autre « idiome », serait « l'enjeu d'une littérature, d'une philosophie, peut-être d'une politique »⁴⁴⁸.

La question de l'écriture chez Lyotard, et son rapport avec l'iconologie politique

Nous touchons ici la question de l'*écriture* dans la philosophie de Lyotard. Par-là, il n'est pas entendu l'écriture selon sa définition doxique : chez Lyotard, l'écriture consiste à ne

⁴⁴³ *DI*, p. 31.

⁴⁴⁴ Gaëlle Bernard, « Ecouter, parler, écrire. Droit à la parole et exigence de silence chez Lyotard » in *Sztuka i Filozofia*, 38-39, 2011, p. 287.

⁴⁴⁵ Jacques Rancière, *La Méésentente*, op. cit., p. 44. *DI*, p. 38.

⁴⁴⁶ « Les décideurs essaient pourtant de gérer ces nuages de socialité sur des matrices d'input/ output, selon une logique qui implique la commensurabilité des éléments et la déterminabilité du tout. Notre vie se trouve vouée par eux à l'accroissement de la puissance. Sa légitimation en matière de justice sociale comme de vérité scientifique serait d'optimiser les performances du système, l'efficacité. L'application de ce critère à tous nos jeux ne va pas sans quelque terreur, douce ou dure : Soyez opératoires, c'est-à-dire commensurables, ou disparaissent. » (*CP*, p. 8. Nous soulignons.)

⁴⁴⁷ *HJ*, p. 134.

⁴⁴⁸ *DI*, p. 30.

surtout pas répéter⁴⁴⁹ le *déjà-dit*, le « déjà fait »⁴⁵⁰, le *consensus*⁴⁵¹, le *déjà-établi* – soit ce qui correspond à la mode, selon lui –, mais à plutôt provoquer l'apparition d'événements.

Ce qui fait événement dans la rencontre d'un mot, d'une odeur, d'un lieu, d'un livre, d'un visage, n'est pas sa nouveauté comparée à d'autres « événements ». *C'est qu'il a valeur d'initiation en lui-même*. On ne le sait que plus tard. Il a ouvert une plaie dans la sensibilité. On le sait parce qu'elle s'est ouverte depuis et se rouvrira, scandant une temporalité secrète, peut-être inaperçue. Cette plaie a fait entrer dans un monde inconnu, mais sans jamais le faire connaître. L'initiation n'initie à rien, elle commence.⁴⁵²

Faire venir à soi l'événement revient alors à « rendre » aux « couleurs », aux « sons », aux « mots » « *leur* silence »⁴⁵³, c'est-à-dire à suspendre notre regard intellectuel, conceptuel, à partir d'un « spasme » traversant tout notre corps, comme il l'explique ci-après :

Mais s'il s'agit d'écrire, de peindre ou de composer, que rencontre-t-on aussitôt ? Les mots, les sons, les couleurs, non pas bruts, mais déjà ordonnés par les rhétoriques dont nous héritons [...] : une histoire, une nature. *Et l'écriture est le travail qui vise à faire taire cette éloquence apprise ou spontanée*.⁴⁵⁴

L'écriture, dans cette pensée, déborde donc la question du textuel ou de la littérature : elle est le point commun de toutes les ambitions artistiques de tous les arts depuis le XX^e siècle. L'écriture recouvre ce qu'il appelle en fin de carrière le *sublime*, et en début le *figural*. Cette évolution se donne à voir à partir des extraits suivants – sélectionnés à trois temps différents de la bibliographie de Lyotard –, qui montrent comment cette question a traversé l'œuvre de Lyotard à partir de son herméneutique de la peinture cézannienne :

Que la montagne Sainte-Victoire cesse d'être un objet de vue pour devenir un événement dans le champ visuel, c'est cela que Cézanne désire, c'est cela que le phénoménologue espère comprendre, et que je crois qu'il ne peut pas comprendre.⁴⁵⁵

Cézanne peint la sensation. Croit-on qu'il le fait pour identifier le motif, la Sainte-Victoire ? Non, pour identifier la sensation. C'est-à-dire [...] la nuance reçue, ininventable. Et se rendre à la mesure de sa qualité rare, rendre ses brosses aussi polymorphes dans leurs traces que les masses de lumière qui frappent sa rétine.⁴⁵⁶

⁴⁴⁹ Car la redite chez Lyotard est synonyme de mort. (Jean-Michel Salanskis, « De la sensibilité à l'art et à son telos : Lyotard avec et contre Levinas » in *Sztuka i Filozofia* 3839, 2011, pp. 254-260.)

⁴⁵⁰ Jean-François Lyotard, « Langage, temps, travail : entretien avec Giairo Daghini », *Change International*, 2/05/1984, p. 43.

⁴⁵¹ *CP*, p. 98.

⁴⁵² *PE*, p. 142. (Nous soulignons.)

⁴⁵³ Lyotard, « Intime est la terreur » in *MP*, p. 183

⁴⁵⁴ *Ibid.* Nous soulignons.

⁴⁵⁵ *DF*, p. 21.

⁴⁵⁶ Jean-François Lyotard, « La partie de peinture [1980] » in Jean-François Lyotard, Henri Maccheroni, *La Partie de Peinture/Partita di pittura*, Firenze, La Casa Usher, 1986, p. 7.

Quand Cézanne prend son pinceau, l'enjeu de la peinture est questionné, Schönberg se met à son piano, l'enjeu de la musique, Joyce saisit sa plume, celui de la littérature. Non seulement de nouvelles stratégies pour « gagner » sont essayées, mais la nature du « succès » est interrogée. S'agit-il encore de « plaire » par le beau, ou de « plaire-déplaire » par le sublime ? L'enjeu n'est-il pas plutôt analogue à celui qui oriente le « genre » philosophique ? La peinture sera bonne (aura réalisé sa fin, s'en sera approchée) si elle oblige le destinataire à se demander en quoi elle consiste.⁴⁵⁷

Nous reviendrons plus longuement sur cette question. Nous trouvons cependant que sa problématique générale mérite, elle aussi – en plus du figural –, d'intégrer les réflexions en cours dans les études visuelles et dans l'iconologie politique.

Le différend et l'iconologie politique

Depuis l'affaire Faurisson, Lyotard a fait d'Auschwitz le « nom paradigmatique pour "l'inachèvement" tragique de la modernité »⁴⁵⁸, soit ce qui ne pourra jamais être intégré dans le langage ou dans le *grand récit* de la modernité – rappelant alors de fait Adorno – :

À la suite de Theodor Adorno, j'ai employé le nom de « Auschwitz » pour signifier combien la matière de l'histoire occidentale récente paraît inconsistante au regard du projet "moderne" d'émancipation de l'humanité. Quelle sorte de pensée est capable de « relever », au sens *aufheben*, « Auschwitz » en le plaçant dans un processus général. Empirique et même spéculatif, dirigé vers l'émancipation universelle ? Il y a une sorte de chagrin dans le *Zeitgeist*. Il peut s'exprimer par des attitudes réactives, voire réactionnaires, ou par des utopies, mais non par une orientation qui ouvrirait positivement une nouvelle perspective.⁴⁵⁹

Ou encore, en opposition frontale à Heidegger, resté bien trop silencieux sur cette question :

Aucune dialectique enfin ne peut dire la vérité de la *Endlösung* : « Auschwitz » oppose une opacité impensable à toute négativité. La *Negative Dialektik* d'Adorno vomit toute promesse. La *Vernichtung* ne fut d'aucune façon un sacrifice (un holocauste, comme on dit pour taire l'abjection), elle fut « la mort de la mort ». ⁴⁶⁰

De ce constat, il a alors défini un concept de différend, qui correspond à « l'état instable et l'instant du langage où quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne peut pas l'être encore. »⁴⁶¹ Cet état instable serait alors un « néant qui s'ouvre à chaque phrase occurrente »⁴⁶², incommensurable et séparant alors infiniment deux phrases. De même, sachant que le silence

⁴⁵⁷ *DI*, p. 201.

⁴⁵⁸ *PE*, p. 36.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, pp. 117-118.

⁴⁶⁰ Jean-François Lyotard, « De la volonté en Europe » in Bruno Cany, Jacques Poulain, Plínio W. Prado Jr. (dirs.), *Passages de Jean-François Lyotard*, Paris, Hermann, 2011, p. 411.

⁴⁶¹ *DI*, p. 29.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 200.

est aussi une phrase dans la logique lyotardienne, il y a différend dès qu'une instance de pouvoir abuse de son autorité, et pousse un sujet qui lui est subordonné à s'exprimer, particulièrement quand elle ne souhaite pas le faire⁴⁶³. Dès lors, il y a différend dès que deux instances de langage n'arrivent plus à phraser de l'une à l'autre, et ainsi, tout nouveau mot – venant de l'une ou de l'autre – provoque de nouveaux maux. Pour alors dépasser un différend, il faudrait créer de nouveaux idiomes, capables de phraser la présence de ce différend – là se trouve être l'enjeu en question, décrit ci-avant. Dans le cas qui nous intéresse, *l'image en tant que subalterne* implique de trouver une voie d'expression autre que par le langage articulé – à partir du fait que l'image ou le subalterne n'ont guère droit à la parole. En effet, « les images ne parlent pas parce que l'accès à la parole leur est interdit. Par conséquent, le discours savant sur l'image constitue la condition de l'émergence d'une parole tue ou, au contraire, de la pérennité d'une domination. Il s'agit d'une condition politique rapportée aux relations texte-image entendues comme “iconologie” »⁴⁶⁴ Puisque leur est interdite cette voie d'expression, la création de nouveaux idiomes se trouve être la seule possibilité pour les images ou les subalternes de s'exprimer, de se faire entendre. Nous percevons ainsi dans ces questions connexes du différend et de l'iconologie politique un faisceau de réflexions intéressant quant à notre problématique, liée à la question du silence de Margiela et de sa supposée seule voie d'expression – par ses créations – : comme si ce créateur ne pouvait trouver d'autres moyens d'expression, si ce n'est que par le silence ou la création couturière. Qui plus est, en interprétant le silence de Margiela, un commentateur de mode agit de même : en s'exprimant *pour* Margiela, et *à la place* de Margiela. Conjuguer les études sur le différend de Lyotard à l'iconologie politique peut alors nous aider à nous éloigner de ce dévoiement.

[Le silence de Martin Margiela] s'est solidifié, en 20 ans chez *Maison Martin Margiela*, en une philosophie. Les vêtements parlaient ; leur concepteur ne le faisait pas. Mais les vêtements parlaient fort.⁴⁶⁵

Dès lors, l'iconologie politique, « entendue comme l'étude culturelle de ces relations conflictuelles comme “théorie de l'articulation texte-image” »⁴⁶⁶ permet d'offrir un regard neuf sur ces conflits sous-jacents à nos rapports aux images, et de « prolonger » les dynamiques au

⁴⁶³ « [F]aire parler l'étranger, comme on dit dans les commissariats de police, c'est lui imposer notre langue ». Jean François Lyotard, « La male oreille » in Philippe Bonnefis, *Céline, Le rappel des oiseaux*, Paris, Galilée, 1997, p. VI.

⁴⁶⁴ Maxime Boidy, « Qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthode », art. cit., p. 170.

⁴⁶⁵ Traduction personnelle de « It hardened, over 20 years at Maison Martin Margiela, into a philosophy. The clothes spoke; their designer didn't. But the clothes spoke loudly. » (Matthew Schneier, « Martin Margiela: The Silent Designer Whose Clothes Tell All », art. cit.)

⁴⁶⁶ Maxime Boidy, « Qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthode », art. cit., p. 163.

cœur des études visuelles – notamment ces « tensions entre les visibilité iconographiques et les visibilité discursives (verbales ou littéraires) [qui] constituent l’un des fondements des études visuelles contemporaines.⁴⁶⁷ » Le but consiste alors à « délaissier l’art et l’image “en tant que tels” pour considérer le domaine de la culture, au sens large, comme objet véritable des études visuelles »⁴⁶⁸ – là se trouve être à nouveau le caractère *politique* de l’iconologie politique.

Cependant, cette discipline « n’est pas réductible à la confrontation de textes et d’images sur le strict plan de la sémiotique graphique et des visibilité matérielles – où les études visuelles francophones restent généralement cantonnées. » Car cette « “lutte pour la domination” s’incarne aussi dans des blocs de savoirs et de culture mis en tension, visuelle et textuelle »⁴⁶⁹. C’est en cela que cette discipline peut s’inscrire dans notre problématique : son enjeu principal, lié à ces *blocs de savoirs mis en tension* touche directement cette question du silence de Margiela, qui se trouverait être malgré tout une manière pour lui de s’exprimer – de rester dans le domaine du discours.

3.1.2. L’iconologie politique et la pensée de l’art de Lyotard : l’exemple de la question du commentaire

La question du commentaire d’œuvres d’art

De même, nous souhaitons continuer de répondre aux demandes de Maxime Boidy d’intégrer la pensée de Lyotard au sein des études visuelles et d’iconologie politique à partir d’une approche globale à la pensée de Lyotard. Une telle entreprise peut certes se faire par le figural ou le différend, mais tout autant par la *pensée de l’art* de Lyotard en général. Nous pouvons expliciter ce point à partir des enjeux qui sous-tendent *Que peindre ?*, l’étude esthétique de Lyotard sur les œuvres de trois artistes contemporains : Valerio Adami, Shusaku Arakawa et Daniel Buren. Ce texte s’inscrit alors dans une réflexion historique de la peinture à l’aune de la question de *ce que l’on peut dire d’elle*, notamment quand on est un « savant » de l’image. En effet, la « peinture a toujours été enveloppée dans des milliers de phrases, toujours réflexives, même si elles ne furent pas toujours critiques »⁴⁷⁰ – nous restons donc dans la friction entre dicible et visible. Le point de départ de cet ouvrage a trait à la question du *commentaire* – il faut entendre ici le commentaire d’œuvres d’art, « sensé, explicatif »⁴⁷¹, que l’on peut

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, pp. 173.

⁴⁷⁰ *QP*, pp. 19-20.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 40.

ramener, dans les études d'iconologie politique, au « discours savant » qui souhaite parler à la place des images. Lyotard intègre donc cette question du commentaire à la lutte entre mots et images, tout en la recouvrant avec celle de la lutte entre le *concept* et l'*affect*, entre la *philosophie* et le *mythe*, entre la technique et l'art, ou encore entre le savant et l'artiste :

Apprentissage, acquisition de compétence, communicabilité, développement du ludisme : voilà du moins un art qui ne sera pas inutile à la promotion générale de la techno-pragmatique. [...] *Il est dans l'hégémonie permise au concept par la théorie de la forme, au sein de l'art et de son commentaire.* En s'assurant que l'art est l'art des formes, le commentaire prépare sa légitimation, *puisque'il ne sera que le développement, en concepts et par discours, des formes qui constituent la chose belle.* C'est la continuité de la forme au concept préparée par la critique romantique, magnifiée par l'idéalisme absolu, qui donnera cours à l'art technologique. *C'est le principe que la critique est le développement « organique » de la forme. C'est le préjugé que le commentaire ne fait rien d'autre que poursuivre et déployer autant que possible le potentiel de réflexivité recueilli dans l'œuvre.*⁴⁷²

Lyotard s'engage dans ces réflexions autour de ces artistes en pointant du doigt que bien trop souvent, le commentaire de l'œuvre d'art cherche à attirer l'attention d'abord sur lui-même plutôt que sur l'œuvre qu'il commente⁴⁷³ – une forme de « persécution du commenté » par le « commentaire »⁴⁷⁴. L'œuvre d'art, donc référent du commentaire, est alors prise comme *objet* plus que *sujet*, au sein d'une conversation entre le « sachant » et le lecteur : « [l]e moindre commentaire [...] organise pareillement un espace de langage à trois instances : vous voulez vous approprier l'œuvre [...], vous en êtes exproprié, je suis supposé la maîtriser, être le propriétaire de son sens, et l'œuvre elle-même devient l'enjeu de notre commerce ou de notre guerre. Elle est ainsi réduite à la condition de prostituée ou de promise, de “mariée mise à nu”... ».⁴⁷⁵

Le commentaire d'œuvres d'art contre la présence de l'œuvre d'art

De même, le commentaire d'œuvres d'art, en parlant *pour* l'œuvre, réduit la *perception* de celle-ci, sa *présence*, au cours de toute rencontre avec un spectateur – à l'image d'une approche de l'art ayant davantage la signification comme objectif que la signifiante :

⁴⁷² *Ibid.*, p. 43. (Nous soulignons.)

⁴⁷³ « Si le commentaire est un “effet” de l'œuvre, et si, comme on l'a dit, le commentaire est lui-même une œuvre, il faut considérer la “théorie” qui guide le commentaire comme un filtre ou comme un transformateur ou un groupe d'opérateurs, placé entre l'œuvre et son effet, c'est-à-dire entre l'œuvre commentée et l'œuvre qu'est le commentaire. Cet opérateur a par exemple pour effet évident de transformer le destinataire de l'œuvre d'art en destinataire du commentaire de cette œuvre. » *Ibid.*, pp. 177-178.

⁴⁷⁴ *DI*, p. 168.

⁴⁷⁵ *QP*, p. 111.

Les recherches touchant au matériau, au pigment, à l'outil, à la facture, au support, au cadre, et au sujet bien sûr, ne visent qu'une partie des conditions pragmatiques de la vision d'art. Elles focalisent l'attention sur l'objet à la fois visuel et significatif qu'est l'œuvre. Ce faisant, elles omettent quantité d'opérateurs invisibles et impensés. Du côté des commentaires, les théories de la perception esthétique, les recherches iconographiques, l'étude iconologique, les lectures sémiotiques *font ainsi écran* à la découverte de la pragmatique de l'œuvre.⁴⁷⁶

Nous restons ainsi dans cette question de la friction entre mot et image – chacun rejetant l'autre. Il s'agit notamment d'interroger ce besoin de vouloir interpréter coûte que coûte les œuvres d'art, et donc les images :

Ce qui meurt tandis que la peinture se fait pensée, ce n'est pas la peinture ni l'art, qui se portent bien, mais l'esthétique. Il va falloir trouver un autre nom pour désigner ce commentaire de l'art, de la peinture et de l'art visuel, qui en cherche les présupposés, les sous-entendus, les *a priori*, mais par et dans la peinture, avec ses moyens, à même le support, la ligne et la couleur. Hegel, en écrivant qu'il est trop tard pour l'art et que le moment est venu de l'esthétique, a mis les choses à l'envers, dans sa présomption habituelle en faveur de la totalisation par concept.⁴⁷⁷

Nous sommes typiquement dans une question d'études visuelles et du figural, à l'image de la différence, déjà évoquée, entre la ligne et la lettre chez Lyotard : de même que, lorsque l'on observe un texte, on tend à y percevoir des traits soit comme des lettres, soit comme des lignes, la façon que l'on a de présenter ces traits d'un point de vue plastique tend à orienter notre perception de ceux-ci suivant les deux types que nous avons énoncé précédemment. Il se trouve alors que cette friction entre régimes de sensation passe avant tout par une question temporelle, celle notamment de la reconnaissance – ou non –, particulièrement dans le cas de ce qu'Yves Citton appelle la « capture par saillance » de notre attention : il faisait référence au surgissement

« [d']*impressions auxquelles nous ne pouvons pas nous empêcher de faire attention* ». [...] Aussi « construites » (d'un point de vue socio-historique) et aussi « subjectives » que puissent être nos attentions individuelles, certains phénomènes s'imposent à elles, du fait des propriétés inhérentes aux stimuli sensoriels, indépendamment de nos goûts et de nos intérêts du moment. De même que la violence de certains sons, à certaines fréquences et à partir de certains décibels, ne peut pas ne pas nous affecter, de même certaines formes visuelles sont-elles vouées à capturer automatiquement notre attention.⁴⁷⁸

Par exemple, dans le cas du régime de la lettre appliqué à la photographie et au cinéma industriels, « il s'agit de stabiliser le référent, de l'ordonner à un point de vue qui le dote d'un

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁷⁸ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, op. cit., p. 224.

sens reconnaissable, de répéter la syntaxe et le lexique qui permettent au destinataire de déchiffrer rapidement les images et les séquences et donc de parvenir sans mal à la conscience de sa propre identité en même temps qu'à celle de l'assentiment qu'il reçoit ainsi des autres, puisque ces structures d'images et de séquences forment un code de communication entre tous. »⁴⁷⁹ Ainsi peut se résumer la tension au cœur du figural, déjà évoquée dans le chapitre « La Ligne et la lettre » de *Discours, figure* ; et prolongé ici dans *Que peindre ?*.

Quand on connaît bien l'alphabet, on ne voit plus le dessin des lettres, on les reconnaît d'un coup d'œil, on les commute aussitôt en syllabes, en mots et en sens par la lecture silencieuse. Le déchiffrement ne faisant pas de difficultés, l'esprit va tout droit au sens et à son interprétation. Et l'espace scriptural est ainsi oublié tandis que la pensée poursuit le sens de ce qui lui est donné dans le temps de l'herméneutique.⁴⁸⁰

Or, la déconstruction d'une écriture, appelée par Lyotard dans *Discours, figure*⁴⁸¹, « suppos[e] un lecteur qui connaît mal, qui ignore, la valeur vocale des graphismes, [qui] est retenu prisonnier de la plastique des signes écrits. Incapable de les transcrire en unités phonétiques et en sens, il est obligé d'examiner longuement leur forme, il est arrêté par leur opacité sémantique. »⁴⁸² Ce temps d'arrêt, qui requiert de la lenteur, est ce qui relève donc d'un régime plus figural du texte : il implique alors de défaire à même le texte des conventions qui aliènent le « voir » au profit du « lire ». C'est le même temps d'arrêt, par exemple, que doivent provoquer les graphistes, « parce qu'ils ont affaire à des passants, des yeux qui passent, à des esprits saturés d'informations, blasés, menacés par le dégoût du nouveau, qui est partout et le même, à des pensées indisponibles, déjà occupées, préoccupées, notamment de communiquer, et vite. »⁴⁸³

Un commentaire d'art à la fois pertinent et non aliénant pour l'œuvre commentée ?

Rajoutons que, tout comme les études visuelles cherchent à étudier l'image en dehors d'une subordination au discours, l'enjeu du commentaire d'œuvre d'art, selon Lyotard, revient à produire un commentaire qui, justement, arriverait à ne pas accaparer visuellement l'attention de son lecteur, sans pour autant être transparent. Il l'explique notamment dans l'extrait de dialogue suivant, issu d'un autre de ses textes :

⁴⁷⁹ *PE*, p. 19.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁸¹ *DF*, p. 164.

⁴⁸² *QP*, p. 130.

⁴⁸³ *MP*, p. 42.

Vous revoilà pris par le commentaire – plutôt la description... ? – C’est la même chose : si vous décrivez, c’est au moins pour faire voir ce qu’on n’aurait pas vu sans vous, *donc vous ajoutez votre commentaire au visible*.⁴⁸⁴

Pour échapper à cette force destituante du commentaire d’art, Lyotard procède comme les artistes ou les cinéastes, et compose ses textes dans *Que peindre ?* sous la forme de dialogues entre deux entités quasiment abstraites : souvent appelées soit *lui*, soit *elle*. À la lecture des textes, nous comprenons alors que ces pronoms personnels désignent tour à tour des allégories, des avatars de Lyotard ou les œuvres d’art elles-mêmes. En reprenant ainsi, cette technique du dialogue philosophique, à la suite des débuts de la philosophie, et en faisant converser ces abstractions, Lyotard offre des textes ouverts, prompts à l’interprétation, mais qui n’imposent pas alors un savoir théorique sur les images commentées. Les mots se tiennent aux côtés des images, et leur rapport se trouve être non pas agonistique, mais plutôt complémentaires : les mystères des uns illustrent les mystères des autres.

Par la présentation du dispositif de création qui a donné lieu à cet ouvrage, nous voulons alors mettre en avant la pertinence de la pensée de l’art de Lyotard au sein des enjeux de l’iconologie politique. Il est indéniable que la tension entre discours et figure se retrouve tout autant au cœur de l’iconologie politique que dans la problématique de base de *Que peindre ?*. La question du commentaire d’art est celle du discours qui *aliène* la figure à son profit, que l’on pourrait présenter comme la question du *discours sur la figure*, ou du *discours de la figure*. Nous retrouvons ainsi la présence de deux partis – celui du discours, ou celui de la figure –, et une iconomachie à propos de la tension entre ceux-ci. Nous remarquons de même que, dans l’histoire de la culture visuelle, ses acteurs sont souvent sommés de prendre le parti de l’un plutôt que de l’autre.

En effet, cette question du commentaire d’œuvres d’art qui aliénerait l’œuvre d’art se retrouve souvent dans la bouche des artistes dès qu’est évoqué le fait de commenter leurs propres œuvres d’art.

3.1.3. La philosophie esthétique de Lyotard et l’iconologie politique : les prises de parti du discours et de la figure dans la culture visuelle

Regardons par exemple les réactions de deux artistes – deux cinéastes – à propos de cette tension. Nous avons choisi ces derniers parce qu’ils verbalisent au mieux cette question

⁴⁸⁴ TD, p. 54. Nous soulignons.

de la prise de position ; mais nous admettons tout autant que bien d'autres artistes ou commentaires peuvent le faire aussi bien. Nous nous sommes arrêtés sur ces deux cinéastes car, pour le premier, il y a un rapport direct entre Lyotard et lui-même – puisqu'au moment où il prononce la citation que nous mettons ci-après, celui-ci a insisté pour que Lyotard soit présent – ; quand, le second actualise cette question à une autre époque, dans une autre ère géographique, et nous prouve ainsi que cette question de la prise de position entre le discours et la figure ne connaît aucune frontière. Enfin, sachant que les deux cinéastes que nous allons voir prennent le parti de la figure, nous pourrions nous attendre à devoir présenter une position contraire, celle d'individus affirmant leur prise de parti du discours. Nous avons cependant choisi de ne pas le faire, étant donné que ces derniers sont présents *in absentia* dans les critiques qui vont suivre ; de plus, notre étude étant centrée sur un artiste qui a pris le parti de la figure, Martin Margiela, nous préférons nous attarder plutôt sur des discours similaires au sien – ou à son silence.

Prendre le parti de la figure : un premier exemple

Cette question de la tension entre le discours et la figure peut, en effet, être illustrée aisément à partir d'une séquence télévisée, au cours d'une émission consacrée à la carrière de Jean-Luc Godard, au milieu des années 80. Au sein d'un plateau composé de personnalités choisies par lui-même – dont Lyotard –, le principal intéressé se plaint des demandes des producteurs de cinéma quant à « ce qu'il devrait faire », soit des films *clairs, communicables et lisibles* :

Tous les producteurs me disent depuis longtemps, Jean-Luc, tu peux avoir tout l'argent que tu veux, si seulement tu pouvais faire un film *lisible*. [...] *La télévision est lisible*. *On ne voit rien mais c'est lisible*. Donc on ne peut pas penser. »⁴⁸⁵

Il faut dire que le Godard d'alors, sortant d'une décennie emplie de *ciné-tracts* marxistes, s'était aliéné une grande partie du public qui l'avait porté aux nues à ses débuts. Par exemple, il disait que si, certes, un film doit être composé d'un début d'un milieu et d'une fin, il n'était pas nécessaire de les présenter dans cet ordre⁴⁸⁶. Pensons aussi au début de *Passion*⁴⁸⁷, avec un décalage constant pendant plus de quinze minutes entre le son et l'image ; ou encore à sa

⁴⁸⁵ Jean-Luc Godard, in Pierre Desfons, *Le Cercle de Minuit*, 26/11/1996, présentée par Laure Adler, avec Jean-Luc Godard, Philippe Sollers, Jean-François Lyotard, Alain Finkielkraut, Jean-Claude Biette, *A2*. (Nous soulignons.)

⁴⁸⁶ Godard annonce que chaque « histoire a un début, un milieu et une fin, mais pas forcément dans cet ordre ». (Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2022, p. 165.)

⁴⁸⁷ Jean-Luc Godard, *Passion*, Paris, Parafrance, 1982.

direction d'acteurs, qui ne cherchait plus à produire des performances imitant le réel, mais se rapprochant plutôt de la direction d'un Robert Bresson⁴⁸⁸. Le cinéma de Godard était donc perçu comme un cinéma artistique, voire pour certains expérimental, jouissant de la popularité de son auteur, mais peu à même d'être pleinement accessible, saisissable. C'était un cinéma qui ne *communiquait* pas⁴⁸⁹ ; ou, du moins, ce qu'il communiquait, il ne le faisait pas à partir de la langue ordinaire, ou d'une histoire claire : il interrogeait les propres règles de formation de son art – propre du régime sublime, païen ou postmoderne de l'art, selon Lyotard⁴⁹⁰. C'était donc un cinéma qui remettait en question complètement la primauté du discours sur la figure dans le cinéma ; un cinéma au sein duquel on pouvait entendre des paroles, mais dénuées de toute intention d'être déchiffrées immédiatement. On pouvait alors percevoir en son œuvre d'alors un cinéma de la ligne, plus que de la lettre – si l'on reprend l'opposition mise en valeur par Lyotard. De plus, sa plainte à propos de ces producteurs de cinéma entre en écho avec celle de Lyotard justement, à propos des éditeurs de livre qui demandait aux auteurs de faire de même : d'offrir du lisible avant tout à leur lectorat. « Soyez communicable, [était]– il prescrit »⁴⁹¹. Or, en accord avec Jean-Luc Godard, la pensée de Lyotard – donc invité par Godard sur ce même plateau – implique de voir en l'œuvre d'art tout le contraire des requêtes des producteurs de cinéma ou des éditeurs de livres :

L'art est l'*épokhè* de la « communication ». Il est la marque du défaut de communauté donnée. Aussi bien, il exalte la communauté de ce défaut, il signifie qu'il la faut. C'est-à-dire qu'il faut l'imaginer, la mettre en images, en scène à jouer. L'imagination est ici *energeia*, acte (mais non action). [...] L'art n'est pas communication parce que celle-ci n'est qu'action.⁴⁹²

Nous retrouvons ainsi en cette critique du lisible une critique du commentaire, car l'œuvre d'art lisible est l'art accessible, compréhensible et *commentable*. Nous percevons alors une critique commune entre Lyotard et Godard de l'*intrigue*. « L'intrigue, c'est l'enchaînement du sens, du

⁴⁸⁸ « Pas d'acteurs. (Pas de direction d'acteurs). Pas de rôles. (Pas d'étude de rôles). Pas de mise en scène. Mais l'emploi de modèles, pris dans la vie. ÊTRE (modèles) au lieu de PARAÎTRE (acteurs). » (Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 10.)

⁴⁸⁹ De même que Deleuze, pour qui l'œuvre d'art « n'a rien à faire avec la communication [, et en]revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance », Lyotard résume sa critique de la communication dans l'extrait suivant. « Un message donne de l'information, au sens strict. C'est-à-dire une réponse ou un ensemble de réponses précises et utiles à une question précise. Or nous "avons" le langage : la conversation, l'interview, et tous leurs rejets, le téléphone, la radio, le fax, l'ordinateur, le journal, le tract, la poste. [...] On n'a jamais tant parlé, dans les sociétés humaines qu'aujourd'hui. On commence à s'ennuyer. On rêve d'être déconcerté. On attend de l'événement. » (*DRF*, p. 300. *MP*, pp. 40-41.)

⁴⁹⁰ *PE*, p.31.

⁴⁹¹ *LI*, p. 10.

⁴⁹² *TXTI*, p. 192.

texte, des phrases, du concept »⁴⁹³ ; et lorsqu'elles ne sont pas plastiques, les intrigues se trouvent être « monnayables, racontables, signifiables »⁴⁹⁴. On comprend donc que dans cette critique de l'intrigue se loge une critique du lisible : après un événement, on essaye de rendre logique la suite de faits qui ont donné lieu à celui-ci en bout de chaîne – ainsi pourrait être définie l'intrigue, soit la mise à l'écart de l'événement par son simulacre. Cette critique de l'intrigue peut être également ramenée à celle du langage lorsqu'il est mis en difficulté face à l'immensité sublime du réel. « On peut dire que l'arbre est vert, mais on n'aura pas mis la couleur dans la phrase. Or la couleur est du sens. »⁴⁹⁵ Ainsi, en plus de la couleur, le langage met à distance le réel et tout ce qui relève des affects, du sensible, pour les agencer dans une intrigue :

Le langage humain éloigne le sucré, le rose et l'ambre, il éloigne la guêpe, il fait d'eux des référents, et noue mille intrigues à leur sujet. Histoires, sciences, légendes, fables, l'esprit monte ses scènes et ses bestiaires. En Occident, à la fin, il s'arroge le titre de leur connaissance. C'est lui-même qu'il apprend à connaître à travers les bêtes, puisqu'à la fin, il ne connaît que soi. La matière ainsi vaincue, l'art doit jeter ses dernières armes et se rendre sans condition. Il faut faire oublier à l'âne qu'il peut devoir s'arrêter. On le remplace.⁴⁹⁶

Pour suspendre l'intrigue, il nous faut alors « alle[r] chercher du côté du parfum, de la saveur, du tact, domaines où le langage est en difficulté, sens “inférieurs” pour cette raison. Sous-corticaux. Ils donnent accès à une présence sans forme, non bâtie, irréférenciée. Faire du bleu un arôme, du timbre un grain [...] : faire sauter la couleur et le son hors des relations, les faire entrer dans le suspens qui est celui des parfums et des tacts. »⁴⁹⁷. On comprend alors que cette critique du commentaire et de l'intrigue s'intègre aisément dans les problématiques de l'iconologie politique à partir de l'impossible mise en mots de tout ce qui est en dehors du langage articulé.

⁴⁹³ Jean-Michel Salanskis, « De la sensibilité à l'art et à son telos: Lyotard avec et contre Levinas », *art cit.*, p. 253.

⁴⁹⁴ *QP*, p. 54.

⁴⁹⁵ *DF*, p. 52.

⁴⁹⁶ *QP*, p. 53.

⁴⁹⁷ *Ibid*, p. 52.

Prendre le parti de la figure : un second exemple

Cette méfiance du commentaire se retrouve aussi notamment dans ces mots du réalisateur américain David Lynch – lui qui disait que les « mots... ils ne sont pas nécessaires »⁴⁹⁸, à propos du fait d'expliquer lui-même le *sens* et la *signification* de ses films :

[Expliquer mes films] limite les choses. [...] Cela empêche les gens d'utiliser leur intuition et de réfléchir par eux-mêmes. Rien ne devrait être ajouté. Rien ne devrait être retiré. Un film, un livre, une peinture : c'est terminé, et c'est ainsi. Il y a un certain réconfort à voir ses idées réalisées. Vous avez travaillé pour que tous les éléments fonctionnent ensemble, que cela semble complet et juste. Ensuite, vous dites que c'est fini. Puis cela sort dans le monde, mais cela n'a pas besoin de plus d'explications. C'est ce que c'est. Dans le cinéma, le cinéma est un langage tellement beau – dès que les gens terminent un film, ils veulent que vous le transformiez en mots. C'est un peu triste – pour moi, les mots sont limitants. Alors que ce langage, c'est celui que vous aimez. Le langage du cinéma. Il s'agit d'amour, c'est de cela qu'il s'agit.⁴⁹⁹

En cette intervention, nous retrouvons l'opposition entre le discours et la figure telle qu'elle a été présentée par Lyotard. De même, comme Martin Margiela, David Lynch présente le discours comme une menace à propos de l'œuvre d'art : il n'est pas nécessaire, et détourne le regard de l'œuvre. Nous remarquons ainsi que Godard, Margiela et Lynch prennent tous trois le parti de la figure – acte qui s'explique aisément de par le fait qu'ils sont artistes, et non théoriciens. En effet, ce que l'histoire de l'art donne à voir – si l'on reprend ce qu'a pu en dire Maxime Boidy ci-avant –, c'est que ses théoriciens ont, eux, plutôt l'intention de prendre le parti du discours, et de respecter une certaine tradition *logocentriste*, à la suite du mutisme des images : dans cette *métaphysique de la présence*, la voix sera toujours préférée à l'image.

Prendre le parti de la figure : un troisième exemple, celui du philosophe

À cette question, nous pourrions nous attendre alors à voir Lyotard, philosophe, et ainsi soldat du discours préposé, prendre à son tour le parti du discours. Or, comme il l'annonce en

⁴⁹⁸ Traduction personnelle – en partie – de « When told by Holdengräber that it was “treacherous” to interview him, Lynch responded dryly: “Words...they’re not really necessary.» (David Lynch, cité dans ; Emily Buder, Nigel M. Smith, « 10 Things We Learned About David Lynch at His BAM Talk » in *Indiewire*, 30/04/2014, URL : <https://www.indiewire.com/features/general/10-things-we-learned-about-david-lynch-at-his-bam-talk-27199/>. Consulté le 17/01/2025.)

⁴⁹⁹ Traduction personnelle de « “It limits it,” Lynch said, when asked why he’s reluctant to talk about his work in detail. “It stops people from intuiting and thinking on their own. Nothing should be added. Nothing should be subtracted. A film, a book, a painting – it’s done, and this is it. There’s a comfort when your ideas are realized. You’ve worked so that all the elements are working together and it feels complete and correct. Then you say it’s done. Then it goes out into the world but it doesn’t need any more explanation. It is what it is. In cinema, cinema is such a beautiful language [cf. au dessus à propos de la lutte entre images et mots] – as soon as people finish a film, people want you to turn it into words. It’s kind of a sadness for me, the words are limiting. Whereas this language is the language that you love. The language of cinema. It’s about love, is what it’s about.” » (*Ibid.*)

ouverture de *Discours, figure*, il souhaite plutôt prendre le parti de la figure⁵⁰⁰ – et l’ensemble de son œuvre en atteste, comme l’illustre la problématique de *Que peindre ?*. Par exemple, il part du principe que, selon lui, la « demande de clarté [du philosophe] doit être déçue avec force »⁵⁰¹. Dès lors, pour Lyotard, la philosophie ne consiste pas à éclaircir des concepts et des problématiques – et à donc s’inscrire dans une idéologie du *consensus*⁵⁰² –, mais plutôt à guetter la part d’*intraitable*⁵⁰³ qui se trouve en tout phénomène. Il résume cette quête – qu’il a suivie toute sa vie⁵⁰⁴ – comme non pas le fait de rendre présentable l’imprésentable, mais de *montrer qu’il y a de l’imprésentable*⁵⁰⁵. Mais Lyotard reste malgré tout conscient que le fait de prendre le parti du discours relève d’une inclination légitime pour tout un chacun. Le souci apparaît alors quand cette « demande » en vient à aliéner notamment dans cette prise en compte de l’imprésentable – comme l’illustre l’idéologie de la communication qui irrite Godard, le besoin de mettre en mots des œuvres d’art qui agace Lynch, ou encore l’emprise du discours dans la Mode qui se voit visuellement contestée par Margiela.

Cette idée que l’on peigne pour répondre à quelque chose, que peindre c’est répondre, qu’une peinture est une réponse, que traiter une surface avec des inscriptions picturales est répondre à quelque chose, c’est un présupposé grave : il est impliqué là-dedans que sous la peinture il y a discours.⁵⁰⁶

Lyotard montre ainsi que dans cette demande se loge encore « du marketing »⁵⁰⁷, le parfait opposé de l’œuvre d’art, qui suspend les capacités « d’épokhè de la communication » des œuvres d’art.

Le XIX^e et le XX^e siècles nous ont donné tout notre saoul de terreur. Nous avons assez payé la nostalgie du tout et de l’un, de la réconciliation du concept et du sensible, de l’expérience transparente et communicable. Sous la demande générale de relâchement et d’apaisement, nous entendons marmonner le désir de recommencer la terreur,

⁵⁰⁰ *DF*, p. 9.

⁵⁰¹ *EL*, p. 306.

⁵⁰² Le « consensus », défini comme un « accord sur les règles du désaccord » se trouve être le moteur du « système », « tableau » du « triomphe » du « capitalisme impérialiste libéral » (*MP*, p. 171.) Dès lors, ce que reproche Lyotard au consensus est d’empêcher de réfléchir sur ce à quoi il s’applique, et il part ainsi du principe qu’une philosophie qui ne recherche que le consensus – comme celle d’Habermas – fait de même : ce n’est pas le consensus qu’il faut rechercher, mais le dissensus. Lyotard rejoint ainsi Jacques Rancière quant à ce qui devrait être l’horizon de toute politique. (Jacques Rancière, *La Haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 55.)

⁵⁰³ *GA*, p. 34.

⁵⁰⁴ *LI*, p. 12.

⁵⁰⁵ *PE*, p. 26.

⁵⁰⁶ Jean-François Lyotard, « Peinture et désir, Conférence inédite prononcée à la Sorbonne, le 9 décembre 1972 » in *Cités, Lyotard Politique*, 2011, 1, n° 45, p. 122.

⁵⁰⁷ Jean-François Lyotard, *Entretien à propos de Moralités Postmodernes*, TV5, 1994.

d'accomplir le fantasme d'étreindre la réalité. La réponse est : guerre au tout, témoignons de l'imprésentable, activons les différends, sauvons l'honneur du nom.⁵⁰⁸

La seule solution qui reste alors au discours quand il est utilisé pour commenter des œuvres d'art est d'utiliser et de profiter de ses capacités figurales – elles aussi aliénées « à l'heure de la communication généralisée »⁵⁰⁹. C'est pour cela que nous percevons dans le concept du figural – que l'on peut approcher tout autant comme un non-concept – une ressource précieuse pour approcher la question centrale de cette réflexion, à propos du silence d'un couturier. Nous observons alors dans toutes ces problématiques une question qui déborde la Mode, pour s'inscrire dans notre rapport quotidien aux images. Nous allons la présenter dans le chapitre suivant. Nous pouvons cependant conclure ce chapitre sur l'articulation Lyotard/iconologie politique en mettant en avant le fait que les quelques exemples que nous avons mobilisés – le différend, le commentaire, l'intrigue – ne sont qu'une infime partie des points de convergence entre les problématiques de l'iconologie politique et l'œuvre de Lyotard. Ces *avatars* de la question du figural éclairent tout autant la place que pourrait occuper Lyotard dans le corpus essentiel des questions d'iconologie politique. Par cette initiative, nous avons voulu offrir un « palliatif à la rencontre manquée entre *Cultural Studies* et *French Theory* sur le plan des relations texte-image – un rendez-vous productif à bien des titres sur les thèmes du pouvoir, de l'identité ou de l'idéologie »⁵¹⁰, notamment à propos du trou bibliographique qu'est *Discours, figure*. Notre étude est ainsi une occasion rêvée pour donner à voir la pertinence de *Discours, figure* dans ces questions d'iconologie politique, tout en la rattachant à la question plus vaste de la Mode et des études de mode.

Nous estimons que l'étape suivante dans ce rapprochement entre la pensée de Lyotard et l'iconologie politique, exemplifiée par la Mode de Margiela, se trouve dans la mise en évidence de certaines problématiques connexes entre la philosophie de Lyotard et d'autres grandes notions des études visuelles – qui nous permettrait de mieux approcher cette problématique de la tension entre discours et figure chez Margiela. C'est dans ce but que le prochain sous-chapitre est consacré à la question du figural au sein du tournant pictorial – concept majeur de Mitchell, qui ne peut qu'alimenter les décisions discursives de Margiela, lui qui s'est tu à une époque où les images ont encore plus d'importance.

⁵⁰⁸ *PE*, p. 32.

⁵⁰⁹ Jean-François Lyotard, « Paradoxe sur le graphisme », *op. cit.*, p. 42.

⁵¹⁰ Maxime Boidy, « Qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthode », *art. cit.*, p. 171.

3.2. Une thèse s'inscrivant dans la dynamique du tournant pictorial

La pertinence de l'iconologie politique réinvestie dans cet essai doit être jugée à même l'effet d'annonce du « tournant pictorial » contemporain, entendu comme la contrepartie du fameux « tournant linguistique » des années 1960. (Maxime Boidy, « qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthode », art. cit., p. 182.)

Qui plus est, la tension au cœur de la discipline de l'iconologie politique s'inscrit dans un mouvement plus global quant aux relations entre textes et images : celui que W.J.T. Mitchell a baptisé le tournant pictorial. Nous considérons que ce concept mérite d'être étudié de concert avec la pensée de Jean-François Lyotard, ainsi qu'avec celle des théoriciens du cinéma qui ont repris ce concept dans les années 90 – décennie au cours de laquelle les concepts de tournant pictorial et iconiques ont vu le jour. Gageons également que c'est durant ces années que la Mode a connu elle-même un certain tournant visuel : celui de l'anti-mode, pensé résolument contre une certaine approche de la signification dans la Mode – celle en lien avec la visualité et l'aisance du lisible. Nous souhaitons alors donner à voir toutes ces connexions, en nous concentrant principalement sur le concept de tournant pictorial.

3.2.1. Approcher le tournant pictorial – après le tournant linguistique

Ce concept, le tournant pictorial, est une réponse aussi bien aux ambitions structuralistes⁵¹¹ – ce qui fait entrer cette notion dans toute une série de résistance à l'encontre de ce mouvement⁵¹² –, qu'au *tournant linguistique* de Richard Rorty. Cette dernière notion, dont l'impact a aussi touché Lyotard pendant une partie de sa carrière⁵¹³, « désigne une inflexion de la pensée philosophique vers la problématique du langage, dans un contexte d'essor de la philosophie analytique anglo-américaine et de développement parallèle des travaux inspirés par la linguistique dans les sciences humaines et sociales »⁵¹⁴. Ce premier tournant a donc assez peu touché la philosophie continentale, ou, du moins, celle que l'on a associée à la *French theory*, aux poststructuralistes, etc. – à la différence, donc, de Lyotard, étonnamment quand on a à l'esprit ses premiers travaux relevant de la philosophie du désir de type anti-œdipien.

⁵¹¹ « Le “tout image” s'est donc constitué, sur le plan historique, par opposition tranchée contre le (ou en tant qu'approfondissement du) mot d'ordre structuraliste “tout texte”, l'un tout comme l'autre souffrant des mêmes raccourcis ». (Tania Vladova, « Après le tournant iconique », *op. cit.*, p. 6.)

⁵¹² Nous pensons, entre autre, au figural, à la déconstruction, à la jouissance du texte barthésienne, à la présence au sens de Hans Ulrich Gumbrecht, etc.

⁵¹³ *DI*, p. 11.

⁵¹⁴ Maxime Boidy, *Les études visuelles*, *op. cit.*, p. 166.

En conséquence de sa focalisation langagière, le tournant linguistique fait de la « linguistique, la sémiotique, la rhétorique et les autres modèles “textuels” » une véritable « *lingua franca* des réflexions critiques portées sur les arts, les médias et les formes culturelles. »⁵¹⁵ Dès lors, la « société devient un texte ; la nature et ses représentations scientifiques, des “discours” ; quant à l’inconscient, il est lui-même structuré comme un langage. »⁵¹⁶ Il s’agirait en dernier lieu de remplacer « l’esprit ou l’expérience par la signification [pour] garantir la pureté et l’autonomie de la philosophie en lui fournissant un objet qui ne fût point empirique »⁵¹⁷. Nous sommes donc pleinement dans une *culture de la signification* – telle que l’a décrite Hans Ulrich Gumbrecht⁵¹⁸. *In fine*, étant donné que la « tradition philosophique [a] décrédibilisé durablement l’image en raison de son statut flottant »⁵¹⁹, le tournant linguistique annonce :

le début du succès d’une lecture sémiotique de tout type de système de signes, qu’il s’agisse de nourriture, de publicité, de vêtements, de films ou de romans littéraires, par exemple dans l’œuvre de l’anthropologue Lévi-Strauss sur le mythe, les premiers Barthes sur la mode, ou Metz sur le cinéma.⁵²⁰

Cette citation, issue d’un texte majeur sur la recherche philosophique dans la Mode, *Thinking Through Fashion*, témoigne ainsi du succès de ce tournant dans les *fashion studies* – que l’on peut exemplifier à partir des textes de Barthes⁵²¹, Pierre Bourdieu⁵²² ou encore les chercheuses de mode Elisabeth Wilson et Caroline Evans⁵²³. Ce tournant a donc contribué à former cette idée commune que notre travail cherche à dépasser, soit cette perception du vêtement comme un signe linguistique : « Barthes a cherché une “grammaire” du vêtement » comme « [Christian] Metz a cherché une “grammaire” du cinéma⁵²⁴ »⁵²⁵. Or, à l’image du Barthes des années 70, Agnès Rocamora et Anneke Smelik, à l’origine de *Thinking Through*

⁵¹⁵ William John Thomas Mitchell, « Le tournant pictorial », art. cit., p. 21.

⁵¹⁶ *Ibid.*

⁵¹⁷ Richard Rorty, *Essais sur Heidegger et autres écrits* [1991], Paris, PUF, 1995, p. 81.

⁵¹⁸ Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence*, op. cit.

⁵¹⁹ Maud Hagelstein, « Iconic turn et critique du paradigme langagier », *Bulletin d’Analyse Phénoménologique*, 12, 2016, 2, p. 345.

⁵²⁰ Agnès Rocamora, Anneke Smelik, « Thinking through Fashion : An Introduction » in Agnès Rocamora, Anneke Smelik (Eds.), *Thinking Through Fashion*, op. cit., p. 8.

⁵²¹ Comme en attestent Agnès Rocamora et Anneke Smelik elles-mêmes (*Ibid.*, pp.7-8.)

⁵²² À partir de l’importance des notions de représentation et de performativité dans ses analyses de mode.

⁵²³ Elles aussi perçoivent dans le vêtement une métonymie et une *visibilisation* – le fait de rendre visible – de l’époque et du contexte qui l’a vu naître. Ainsi, pour Caroline Evans, les vêtements de l’anti-mode des années 90 témoignent de la pensée de la ruine qui a traversé la fin du XX^e siècle ; quand Elisabeth Wilson perçoit une expression de la modernité. (Caroline Evans, *Fashion at the Edge, Spectacle, Modernity, and Deathliness*, New Haven, Yale University Press, 2003 ; Elisabeth Wilson, *Adorned in Dreams, Fashion and Modernity*, op. cit.)

⁵²⁴ Elles font ici référence à : Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, op. cit.

⁵²⁵ Traduction personnelle de « Where Barthes (1967) looked for a “grammar” of dress and Metz (1982) for a “grammar” of film ». (Agnès Rocamora, Anneke Smelik, « Thinking through Fashion : An Introduction », op. cit., p. 8.)

Fashion, appellent malgré tout à dépasser cette vision structuraliste de la Mode, pour se concentrer sur une approche *post-structuraliste* de la Mode et du vêtement⁵²⁶ : elles mobilisent alors les noms de Deleuze, Derrida ou Foucault. À Nouveau, Lyotard est mis en retrait : il n'est mentionné qu'à partir de la notion de postmodernité et de la fin des grands récits⁵²⁷ – là où Deleuze⁵²⁸, Derrida⁵²⁹ et Foucault⁵³⁰ ont droit à leurs chapitres personnels au sein de ce recueil de textes.

3.2.2. Une protestation à l'encontre du tournant linguistique

Ce modèle du tournant linguistique est alors directement contesté par Mitchell. Il rejoint par ce fait Lyotard dans l'introduction de *Discours, figure*, au sein de laquelle celui-ci récuse toute référence au monde à être lu comme un texte.

Ce livre-ci proteste : que le donné n'est pas un texte, qu'il y a en lui une épaisseur, ou plutôt une différence, constitutive, qui n'est pas à lire, mais à voir ; que cette différence, et la mobilité immobile qui la révèle, est ce qui ne cesse de s'oublier dans le signifier. [...] Un texte n'est pas profond sensiblement, vous ne bougez pas devant, dedans, pour que les accords s'y combent ; si vous le faites, c'est par métaphore. Or le sensible, le monde forestier, semble justement le référentiel absolu de tous les analoges : là, nous bougeons, recherchant la composition, constituant l'espace du tableau, appuyés sur l'étendue plastique où l'œil, la tête, le corps se déplacent, baignent, portés comme dans une cuve de mercure.⁵³¹

De même que Mitchell, il perçoit en cette attitude une profonde tradition occidentale :

On trouvera un effet de cette confusion de l'espace textuel avec l'espace figural dès le commencement de la pensée scientifique occidentale, dans la plus ancienne tradition atomiste. Cherchant à penser le monde comme un texte, elle a naturellement trouvé dans la structure des oppositions entre lettres le modèle du système des atomes.⁵³²

Ainsi, face au tournant linguistique, Mitchell estime qu'un autre tournant est en marche : celui-ci ne cherche pas à percevoir le monde comme texte à déchiffrer, ou à prendre le langage comme tout modèle de signification ; il s'agirait plutôt de voir que « le visuel est devenu un nouveau paradigme, non seulement de la culture post-moderne, mais de la réflexion théorique sur cette

⁵²⁶ *Ibid.*, pp. 9-11.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁵²⁸ Anneke Smelik, « Gilles Deleuze: Bodies-without-Organs in the Folds of Fashion » in *Ibid.*, pp. 165-183.

⁵²⁹ Alison Gill, « Jacques Derrida: Fashion under Erasure » in *Ibid.*, pp. 251-268.

⁵³⁰ Jane Tynan, « Michel Foucault: Fashioning the Body Politic » in *Ibid.*, pp. 184-199

⁵³¹ *DF*, p. 9.

⁵³² *DF*, p. 212.

culture (Mitchell se défendant par ailleurs de toute lecture étroitement historiciste de ce tournant visuel, qui n'est selon lui ni univoque ni unique en son genre). »⁵³³

3.2.3. Le tournant pictorial selon Mitchell

W. J. T. Mitchell conceptualise alors le tournant pictorial, dont « on pourrait voir la sémiotique de Charles Sander Peirce comme l'une de ses variantes précoces », de même que dans « la réflexion développée par Nelson Goodman sur les “langages de l'art” », dans les « investigations phénoménologiques portant sur l'imagination et l'expérience visuelle », dans la grammatologie derridienne, la philosophie de l'image de Wittgenstein, l'école de Francfort, ou encore dans « l'intérêt de Michel Foucault pour le développement d'une histoire et d'une théorie sur le rapport savoir/pouvoir, qui décrit la fracture entre le dicible et le visible comme la ligne de partage fondamentale des “régimes scopiques”⁵³⁴ de la modernité. »⁵³⁵ Ce tournant pictorial témoigne d'un certain malaise à propos des images à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, à partir du recourt constant à toute une panoplie de métaphores et d'exemples pour approcher le visible. Mitchell associe le tournant pictorial à l'émergence de la postmodernité⁵³⁶ à cause du « nombre toujours croissant d'images en circulation et [à] l'apparition de nouvelles images auparavant inconnues [qui] ont suscité, toujours au début des années 1990, un fort intérêt pour le rôle du visuel et de la vision dans les disciplines qui ne comptait pas les images parmi leurs principaux objets d'étude »⁵³⁷. Ce constat part donc du principe qu'il accompagne toute une série d'accélération de productions d'images depuis l'avènement de la technoscience. Mitchell parle notamment des : « symptômes technologiques de ce tournant identifiés par [Jonathan] Crary – “la conception et l'animation assistées par ordinateur, l'holographie en images de synthèse, les simulateurs de vol, la robotique, la reconnaissance des formes, le suivi des rayons, le placage de texture, le *motion control* et les capteurs multisensoriels”. »⁵³⁸ Il accompagne ainsi ce constat du chercheur d'études visuelles Horst Bredekamp, à propos de ces « myriades d'images qui, jour après jour, jaillissent sur les téléphones mobiles, les écrans de télévision, sur internet et dans la presse écrite, partout dans le monde, comme si la civilisation actuelle voulait s'enfouir dans une sorte de cocon d'images,

⁵³³ Kamila Benayada, François Brunet, « Histoire de l'art et Visual Culture aux États-Unis : quelle pertinence pour les études de civilisation ? », art. cit., pp. 48-49.

⁵³⁴ Concept central de : Martin Jay, *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993.

⁵³⁵ William John Thomas Mitchell, « Le tournant pictorial », art. cit., p. 22.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁵³⁷ Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Culture visuelle, Images, regards, médias, dispositifs* [2016], Dijon, Les Presses du réel, 2022, p. 40.

⁵³⁸ William John Thomas Mitchell, « Le tournant pictorial », art. cit., p. 33.

s'en recouvrir comme d'une chrysalide »⁵³⁹ ; comme l'a présenté Rancière, il s'agit bien d'un « déchaînement d'appétits inconnus »⁵⁴⁰. On a pu ainsi parler de *pollution des images*⁵⁴¹, de déluge⁵⁴², d'inondation⁵⁴³, ou de *recouvrement du monde réel par un monde d'images*⁵⁴⁴ – le tout ayant comme effet de détruire « l'imaginaire de la signifiante »⁵⁴⁵ :

L'image est omniprésente dans nos sociétés occidentales. Sous formes figées ou animées, difficile d'échapper une journée à l'apparition d'images. Elles peuvent d'une part s'imposer à nous sans possibilité de les contourner, comme dans la publicité, dans les magazines, à la télévision ou dans les espaces numériques, ou encore dans l'espace urbain avec les grands panneaux de réclames qui bordent nos routes. Elles peuvent, d'autre part, être recherchées plus ou moins activement par chacun d'entre nous, sur des supports matériels ou numériques, comme les photographies, images à collectionner, films, documentaires, clips à regarder, voire images pornographiques.⁵⁴⁶

Depuis quelque temps, dire que l'image est au cœur de notre culture ou que nous vivons sous le règne d'une civilisation de l'image est devenu une banalité. Car l'image est maintenant si inscrite dans nos habitudes, notre façon de penser et de concevoir le monde qui nous entoure, que nous ne sommes plus guère conscients des mécanismes par lesquels elle agit sur nous, ni de ses rôles exacts, positifs et négatifs, pour notre fonctionnement psychique.⁵⁴⁷

À partir de ces constats, il semble logique alors de voir que l'on a pu parler du XXe ou du XXIe siècle comme un (ou des) siècle(s) de l'image. Ainsi, en continuant de travailler sur cette question du tournant pictorial, Mitchell en est arrivé à voir l'histoire de la culture – qu'elle soit visuelle ou non – comme une série de tournants, tantôt linguistique, tantôt visuel, qualifiée parfois de « manège »⁵⁴⁸ :

Depuis la parution initiale du texte en 1992, Mitchell a développé sa thèse à l'appui des travaux qu'il a consacrés au clonage comme technologie de reproduction des organismes vivants ou à la construction visuelle des attentats terroristes du 11 septembre 2001 sur le sol étasunien. Le tournant pictorial a pris une signification sensiblement

⁵³⁹ Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit., p. 9.

⁵⁴⁰ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 52.

⁵⁴¹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, Malakoff, Dunod, 2016, p. 6.

⁵⁴² Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit., p. 9.

⁵⁴³ L'exposition *Le supermarché des images* indique dans présentation que « l'espace du visible est inondé » par les images ([« The space of visibility seems to be literally inundated »]). (Anonyme, « The supermarket of images », *Jeu de paume* [en ligne], 2020, URL : <https://jeudepaume.org/en/evenement/the-supermarket-of-images/>. Consulté le 20/02/2022.)

⁵⁴⁴ Gianni Vattimo, *La société transparente*, op. cit., p. 27.

⁵⁴⁵ Bernard Stiegler, « la misère symbolique comme démotivation », Conférence dans le cadre du cycle « Images et signes : le trop plein ? », organisé par le Grand Lyon et Economie & Humanisme, 3/11/2005, URL : <https://millenaire3.grandlyon.com/ressources/2005/la-misere-symbolique-comme-demotivation>. Consulté le 09/06/2023.

⁵⁴⁶ Marion Haza, « De la nécessité à l'addiction aux images », *Empan*, 2020, 3 n° 119, p. 42.

⁵⁴⁷ François Duparc, *Le mal des idéologies*, Paris, PUF, 2004, p.19.

⁵⁴⁸ Tania Vladova, « Après le tournant iconique », op. cit., p. 2.

différente, les cadres de pensée et les manières de faire dans le temps présent étant délaissés au profit d'une définition plus historienne, voire cyclique. Mitchell met désormais l'accent sur des tournants récurrents dans l'histoire occidentale, dès lors que le visible vient occuper une place dominante dans la culture publique et la sphère politique.⁵⁴⁹

Nous remarquons tout autant que cette notion de tournant pictorial fait écho à toute une série d'autres tournants :

Nous vivons aujourd'hui une époque où les tournants s'enchaînent plus rapidement que nous n'avons le temps d'en lire à leur sujet : le tournant visuel, le tournant expérientiel, le tournant spatial, le tournant culturel, le tournant performatif, le tournant affectif, le tournant matériel, et ainsi de suite.⁵⁵⁰

Nous pensons d'ailleurs à un autre tournant, de même nature : le tournant *iconique* de Gottfried Boehm⁵⁵¹, que l'on peut considérer cependant comme encore trop proche du discours⁵⁵². Dans chaque cas, l'idée reste la même : il s'agirait de percevoir en notre rapport avec l'image une signification bien plus profonde qu'un simple rapport avec du visible – c'est la question de la perception d'une culture tout entière qui est ici illustrée.

Ce concept se trouve être alors définitivement celui qui symbolise le mieux les ambitions des études visuelles et de l'iconologie politique, ne serait-ce parce qu'il nous aide à mettre en mots ce malaise des images, que l'on peut traquer déjà dès la subalternité des images, ou dès les prises de parti des artistes envers la figure. Nous aimerions alors le relier à un autre concept, en vogue dans le monde intellectuel des années 70 puis 90 – le *figural* –, que nous allons présenter succinctement dès à présent, ne serait-ce que pour monter ses connivences avec le pictorial.

⁵⁴⁹ Maxime Boidy, Francesca Martinez Tagliavia, « Introduction », *op. cit.*, p. 10.

⁵⁵⁰ Traduction personnelle de « However, we now live in a time where one turn follows the other more quickly than we can keep up reading about them: the visual turn, the experiential turn, the spatial turn, the cultural turn, the performative turn, the affective turn, the material turn, and so on. » (Agnès Rocamora, Anneke Smelik, « Thinking through Fashion : An Introduction », *op. cit.*, pp. 11-12.

⁵⁵¹ Gottfried Boehm, « Die Wiederkehr der Bilder » in Gottfried Boehm (dir.), *Was ist ein Bild ?*, Munich, Fink, 1994, pp. 11-38.

⁵⁵² « Paradoxalement peut-être, en cherchant à défendre la spécificité des logiques propres aux images, en tentant de s'affranchir du paradigme langagier pour la compréhension du visuel, Gottfried Boehm assume lui-même la référence au modèle linguistique établi par Saussure. » En effet, « [a]u cœur même de ce moment charnière et dans une sorte de radicalisation du tournant linguistique plutôt que par opposition à celui-ci, Gottfried Boehm s'est proposé de comprendre l'image comme "logos", comme processus qui engendre du sens, qui a une fonction "aussi primitive que celle du langage". » Cependant, il ne faut pas en conclure que ce tournant a réduit l'image à du langage, car le « tournant vers l'iconique consist[e] alors à reconnaître le fait que les images engendrent du sens grâce à une logique non-prédicative, puisqu'elles ne sont ni écrites ni lues, mais perçues. » (Maud Hagelstein, « Iconic turn et critique du paradigme langagier », art. cit., p. 351. Tania Vladova, « Après le tournant iconique », art. cit., p. 4.)

Nous profiterons alors du chapitre 4 de notre travail pour approfondir ce que l'on entend par ce concept ; si tant est que l'on puisse vraiment le désigner comme concept.

3.2.4. Approcher le figural par le tournant pictorial

Un constat somme toute assez commun

Mitchell ne voit donc pas dans le tournant pictorial un « retour aux théories naïves de la représentation ayant trait à la mimésis, à la copie et à la correspondance »⁵⁵³. Ce mouvement s'inscrit ainsi aussi en opposition au paradigme albertien de l'image en tant qu'*historia* : le but de ce tournant consiste finalement à « libérer [la figure] de la *suprémie* de l'*historia* »⁵⁵⁴. C'est en cela que nous pouvons inscrire dans le développement du tournant pictorial bien des théoriciens francophones de l'image qui n'ont pas été cités par Mitchell. Nous pensons à Lyotard bien sûr, mais aussi à Gilles Deleuze – avec son *Francis Bacon*, au sein duquel il établit une *logique de la sensation*, en opposition à la *logique du sens* – ou encore Georges Didi-Huberman⁵⁵⁵.

Une leçon a fini par s'imposer qui veut que la pensée, fut-elle soumise aux lois de l'*historia* la plus contraignante, n'en demeure pas moins toujours libre d'en contourner la règle en lui opposant le travail de la figurabilité qui expose l'image à des transformations compatibles avec l'apparente lisibilité de sa représentation. Entre l'image et la représentation, entre le visible et les formes s'est fait jour un écart que le nom de figure est venue occuper théoriquement. C'est à cet espace que se consacre aujourd'hui la théorie du figural.⁵⁵⁶

Toute une partie de l'œuvre de Didi-Huberman a mis en avant des réflexions de cette nature, notamment à la suite de ses études des curieux pans de peinture, peints par Fra Angelico, de la *Sainte Conversation*, au couvent de *San Marco* – grâce à la « matière peinture, c'est-à-dire la couleur [qui] ne colorie plus les objets mais [qui] fait irruption, et ravage la bienséance des aspects »⁵⁵⁷. Le résultat final n'avait, anachroniquement, rien à envier à un tableau de Pollock. C'est à partir de ce type de faits picturaux, aussi bien placés *devant l'image*⁵⁵⁸ que *le temps*⁵⁵⁹, que Didi-Huberman met en évidence les limites d'une approche *iconologique* des images, et de

⁵⁵³ William John Thomas Mitchell, « Le tournant pictorial », art. cit., p. 25.

⁵⁵⁴ Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », art. cit. Nous soulignons.

⁵⁵⁵ Nous pensons aux deux remises en question de Didi-Huberman dans les textes suivants : Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, op. cit.

⁵⁵⁶ Luc Vancheri, « Introduction à une cartographie théorique du concept de figural », art. cit., p. 371.

⁵⁵⁷ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, op. cit., p. 13.

⁵⁵⁸ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit.

⁵⁵⁹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronismes des images*, Paris, Minuit, 2000.

l'historia. Il s'agit donc avant tout de ne jamais *refermer* les images, ou de les imaginer *achevées* :

Les images sont fabriquées. Les images fabriquent. Elles relèvent d'un faire et d'une façon. [...] Que font les images ? Elles font signe, mais elles font aussi symptôme : elles discernent, elles décrivent certaines choses et certains états de chose, mais elles savent aussi tout brouiller, et tout mélanger. Elles s'inscrivent dans des structures, dans des formes symboliques, mais elles les bouleversent jusqu'à les faire implorer. [...] Elles font, et elles font autre chose. Elles font et elles défont.⁵⁶⁰

Didi-Huberman rejoint ainsi les réflexions du *Discours, Figure* de Lyotard ; ouvrage au sein duquel les images, prises en tant que déchirures, signalent la percée du désir dans le visible. La question du figural chez Lyotard, voire la pensée de l'art de Lyotard en général, s'inscrit alors tout autant dans cette notion de tournant pictorial, principalement à partir d'une critique du « monde à lire »⁵⁶¹.

Le tournant pictorial et l'autre du langage

À partir de la notion du figural, Lyotard développe ainsi une pensée générale à propos de *l'autre* du langage – celui que le langage n'arrive pas à traiter. Jean-Michel Salanskis, analysant l'œuvre de Lyotard, a appelé ce reste *l'intraitable*⁵⁶² ; mais il existe un certain nombre d'autres vocables pour désigner cet objet de la quête principale de Lyotard – différend⁵⁶³, intensités⁵⁶⁴, l'hors de prix⁵⁶⁵, le sublime⁵⁶⁶ etc... Cette quête culminera dans son approche de la notion d'*enfance*, que nous qualifions alors d'*infantial* – car cette notion dérive de son origine étymologique, *l'infans*, celui qui ne parle pas :

Dénué de parole, incapable de la station droite, hésitant sur les objets de son intérêt, inapte au calcul de ses bénéfices, insensible à la commune raison, l'enfant est éminemment l'humain parce que sa détresse annonce et promet les possibles. Son retard initial sur l'humanité, qui en fait l'otage de la communauté adulte, est aussi ce qui manifeste à cette dernière le manque d'humanité dont elle souffre, et ce qui l'appelle à devenir plus humaine. Mais doté des moyens de savoir et de faire savoir, d'agir et de faire agir, ayant intériorisé les intérêts et les valeurs de la civilisation, l'adulte peut à son tour prétendre à la pleine humanité, à la réalisation effective de l'esprit comme conscience, connaissance et volonté. Qu'il lui reste toujours à s'affranchir de l'obscurité salvagerie de son enfance en en effectuant la promesse, c'est précisément la condition

⁵⁶⁰ Georges Didi-Huberman, Philippe Descola, *À quoi servent les images ?*, dialogue au musée du Quai Branly, Paris, 11/01/2023.

⁵⁶¹ *DF*, p. 9.

⁵⁶² Jean-Michel Salanskis, « Jean-François Lyotard, le gardien du différend », art. cit.

⁵⁶³ *DI*.

⁵⁶⁴ *EL*.

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ *LAS*.

de l'homme. [...] Je n'aime pas cet empressement. Ce qu'il presse, qu'il écrase, *c'est ce qu'après coup je constate avoir toujours tenté, sous des noms divers, travail, figural, hétérogénéité, dissentiment, événement, chose, de réserver : l'inaccordable*.⁵⁶⁷

L'*infantial* désigne alors chez Lyotard cette part de l'humain qui *résiste* au langage, aux phrases articulées :

[L]a phrase-affect est la phrase de l'enfance, *la phrase de celui qui n'a pas encore accès au langage, mais qui néanmoins communique*, l'enfant pris dans son sens étymologique (et Lyotard nous fait également remarquer que « mot » et « muet » ont la même étymologie). L'enfant donc communique, mais ne parle pas : il produit des signaux d'affect, qui indiquent toujours la même chose, le plaisir et la peine, et ces signaux sont en attente, et en appel, des phrases articulées qui leur donneront référence et destinataire. Cela correspond bien, sinon au dialogue, ou à ce qui en tient lieu, entre la mère et le nourrisson, du moins aux conversations que vous et moi avons avec notre chien, à qui comme chacun sait il ne manque que la parole.⁵⁶⁸

Le rapport *infantial* au sens implique alors de passer par le silence – cette *non-phrase*⁵⁶⁹ –, le geste⁵⁷⁰ ou l'œuvre d'art. Ces exemples relèvent de la notion de *phrase-affect*⁵⁷¹, qui occupera Lyotard sur ses dernières années. Il s'agit en chaque cas de donner à voir ce malaise quant au langage ou aux images, qui serait alors le cœur de la question du tournant pictorial chez Mitchell. Le tournant pictorial n'est ainsi pas seulement un constat empirique sur la multiplication et la diversification des images dans les médias et les pratiques sociales, c'est aussi une prise de conscience critique sur le rôle et le pouvoir des images dans la construction du sens et de l'idéologie⁵⁷² :

La façon dont je conçois le tournant pictorial repose moins sur une puissance de la représentation visuelle qui dicterait les termes de la théorie culturelle que sur l'image en tant qu'elle constitue un étrange point de discordance et de malaise, commun à de larges pans de la sphère intellectuelle.⁵⁷³

Le figural comme le propre du tournant pictorial

Il apparaît alors qu'étudier la notion de figural – et ses débouchées dans la pensée de Lyotard – s'inscrit pleinement dans la réflexion autour du tournant pictorial. Bien que nous

⁵⁶⁷ *LI*, pp. 11-12.

⁵⁶⁸ Jean-Jacques Lecercle, « Implicite, non-dit, mi-dit : affect et rhétorique », in Laurent Lepaludier (dir.), *L'implicite dans la nouvelle de langue anglaise*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005. En ligne, URL : <https://books.openedition.org/pur/34693?lang=fr>. Consulté le 09/09/2023.

⁵⁶⁹ *DI*, p. 29.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁷¹ Jean-François Lyotard, « La phrase-affect (D'un supplément au *Différend*) », *art. cit.*

⁵⁷² Comme en atteste la place d'Althusser dans cet article. (William John Thomas Mitchell, « Le tournant pictorial », *art. cit.*, pp. 39-45.)

⁵⁷³ William John Thomas Mitchell, cité dans : Maxime Boidy, *Les études visuelles*, *op. cit.*, p. 13.

précisions par après les tenants et aboutissants de cette notion, nous souhaitons dès à présent préciser ceux qui peuvent légitimer notre insertion de ce (contre-)concept dans cette question. Il est à noter que, de même que Mitchell ne mentionne pas le figural quand il théorise cette notion de tournant pictorial, il n'en oublie pas pour autant Derrida ou d'autres grands noms de la *French Theory*⁵⁷⁴. À nouveau, le constat de Boidy sur le trou bibliographique de Lyotard se vérifie.

Non seulement le propos de Lyotard pose les jalons d'une théorie et d'une méthode d'iconologie politique, mais il se présente comme un manuel de résistance à l'encontre de la soumission de toute forme sensible à la lisibilité. [...] [L]e propos de *Discours, figure* est certes une théorie d'iconologie politique en tant que telle, mais [il] est aussi un maillon parmi d'autres dans un cas d'étude particulièrement révélateur.⁵⁷⁵

On peut alors faire un lien entre le figural et le concept de tournant pictorial en identifiant dans le figural ce qui motive et justifie le tournant pictural – ce qui en fait son moteur. Comme nous le verrons, le figural démontre en effet que les images ne sont pas de simples objets ou supports de communication, mais qu'elles sont des *agents* actifs et vivants, qui ont des désirs⁵⁷⁶, des intentions et des effets. De ce constat, le figural atteste que les images ne sont plus subordonnées ou complémentaires au langage – comme on a pu le penser pendant la période de domination du tournant linguistique –, mais qu'elles sont autonomes, qu'elles ont leur propre logique et leur propre rhétorique ; ce concept agit alors de concert avec ce principe *prima* des études visuelles : les « images ne sont pas à indexer sur le langage, elles possèdent une logique propre, une pensée voire une ontologie qui n'appartiennent qu'à elles. »⁵⁷⁷

Le concept de figural invite en somme à une approche interdisciplinaire et intermédiaire des images. Celle-ci ne se limite pas à un domaine ou à un genre spécifique, mais prend en compte la diversité et la complexité du visuel dans la culture globale. Ce fait est attesté par la difficulté à classer efficacement *Discours, figure* ou Jean-François Lyotard dans un courant défini, lui qui

⁵⁷⁴ William John Thomas Mitchell, « Le tournant pictorial », art. cit., p. 22.

⁵⁷⁵ Maxime Boidy, « qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthode », art. cit., p. 172.

⁵⁷⁶ Le concept du figural ramène alors la question du tournant pictorial de Mitchell à un autre de ses textes célèbres : William John Thomas Mitchell, *Que veulent les images ?*, op. cit.

⁵⁷⁷ Gil Bartholeyns, « Introduction : Un bien étrange cousin, les visual studies » in Gil Bartholeyns (ed.), *Politiques visuelles*, Dijon Les presses du réel, 2016, p. 10.

parsème ses écrits aussi bien de références philosophiques que d'art, de littérature⁵⁷⁸, de linguistique, de philosophie du langage⁵⁷⁹, de la technique, ou encore des médias.

Dans la philosophie de Lyotard, il y a comme des « spots », qui aussitôt l'identifient mais qui, en même temps, aveuglent : *différend, économie libidinale, immatériaux, postmoderne. Mais on serait bien en peine de trouver un texte qui en donnât une vue d'ensemble*. Scandée par quelques livres qui ont “fait époque” justement, éclatée en une myriade d'articles, la pensée de Lyotard ne se décline pas, en effet, à *partir d'un principe fondateur d'où découleraient tous les autres* : peut-être parce que « les pensées ne pèsent pas », et ne se posent pas, elle est toute en « dérives », en « positions » temporaires.⁵⁸⁰

Cet aspect spasmodique de l'œuvre de Lyotard, composée de « mues successives »⁵⁸¹, est à l'image des effets du tournant pictorial : une lutte qui va au-delà de la linguistique, car ce serait une lutte contre la théorie, première et dernière incarnation du *logos*. En effet, comme le donne à voir le tournant pictorial, il y a eu trop de mots, de paroles – et, ce, aussi dans la Mode. Les gestes de Lyotard, Mitchell ou Margiela donnent à voir qu'il est maintenant temps de revenir à la question du visuel, du parti pris de la figure et du figural ; soit de permettre à une forme de signifier sans s'épauler de toute grammaire ou de préconception de compréhension du sens.

Dans le déferlement des images contemporaines, le figural nous pose en effet cette question urgente, brutale : comment ça pense, une image ? Ou bien : comment l'image peut-elle penser par elle-même, indépendamment de tout discours ou concept (commentaire, sous-titre) qui l'accompagne ou la justifie ?⁵⁸²

Le figural ouvre alors la voie à un espace préfigurant le langage ou la vision, au sein duquel se situent nos processus de mises en mot ou de mise en image. On peut qualifier cet espace de *pré-langage*, de « langage intérieur » issu d'une « expérience intérieure » – à l'image de la formule de Bataille⁵⁸³ –, soit un langage qui peut se passer de langage pour signifier. Le figural est alors une forme qui pense, et qui donne à penser, au présent de sa présentation : il agit par torsion du visible, et provoque l'apparition de *figures* – qui plient du sens, des formes, et mettent un tout en rapport avec lui-même.

⁵⁷⁸ LE.

⁵⁷⁹ Nous pensons notamment à l'importance de Benveniste ou de Frege dans *Discours, figure* – notamment, pour le dernier, suite à l'article majeur suivant : Gottlob Frege, « Über Sinn und Bedeutung » in *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, 1892, pp. 25-50.

⁵⁸⁰ Robert Maggiori, « Jean-François Lyotard, postmortem. Le philosophe, élaborateur du postmoderne, est mort à 73 ans » in *Libération*, 22/04/1998, p. 38.

⁵⁸¹ Véronique Bergen, « Cartographie des approches philosophiques de l'art », art. cit., p. 6.

⁵⁸² Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », art. cit., p. 912-13

⁵⁸³ Georges Bataille, *L'expérience intérieure* [1943], Paris, Gallimard, 1978.

Lyotard illustre les effets directs de ces déformations figurales par la perturbation sémiotique du coup de dé mallarméen⁵⁸⁴, « texte qui n'est plus à lire, mais à voir »⁵⁸⁵. Dans ce texte, le sens ne passe pas que par *ce qui est dit*, mais plutôt par *comment est dit* ce qui est dit ; la compréhension ne s'y fait pas que par des émergences iconiques, mais bien tout autant par une réflexion plastique, graphique et ainsi complètement poétique. Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur la mécanique interne du figural ; nous avons simplement souhaité dans ce sous-chapitre présenter les connivences entre le figural et le tournant pictorial. Nous allons à présent illustrer ce rapprochement entre figural et tournant pictorial à partir du champ de l'objet même de nos propos : la Mode.

⁵⁸⁴ Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Malakoff, Paris, Cosmopolis, 1897.

⁵⁸⁵ *DF*, p. 9.

3.3. Approcher la Mode par le tournant pictorial

3.3.1. Critiquer la domination du discours dans la Mode

Depuis toujours, il est des individus [...] pour s'exprimer et s'affirmer au travers d'un style, simple pose vestimentaire ou bien mode de vie global, en rupture avec les normes acceptées par leur époque de l'« élégance », du « bon goût » et de la « respectabilité ». Des hommes – et bien sûr aussi des femmes – qui entendent contester par leur apparence un état de choses, une échelle de valeurs, une hiérarchie de goûts, une morale, des mœurs, des comportements, une vision du monde ou un projet, tels que les reflètent le vêtement dominant, le style obligé ou la référence esthétique commune de la société dans laquelle ils vivent. Des hommes, enfin, qui sont, se veulent ou se rêvent « autres », différents, étrangers, singuliers et entendent le montrer par ce que l'on voit en premier, l'apparence. (Patrice Bollon, *Morale du masque Merveilleux, zazous, dandys, punks, etc.*, Paris, Le Seuil, 1990, pp. 11-12.)

Cette notion de tournant pictorial éclaire grandement les raisons de l'impact de l'esthétique du silence de Martin Margiela. Rappelons que ce dernier a fondé sa maison au passage des années 80 aux années 90, soit quasiment au même moment de la conceptualisation du tournant pictorial de Mitchell. S'il a perçu la présence de ce tournant pictorial dans les études de sciences humaines d'alors, la réponse silencieuse de Martin Margiela aux bruyantes années 80 témoigne d'un besoin similaire de s'éloigner du discours pour se reconcentrer dans la figure.

Dans la décennie [celle des années 80] de la féminité exacerbée, de l'exagération et du spectacle pour le spectacle, Margiela remet en question le concept du défilé de mode. À l'ère des *supermodels*, il choisit de dissimuler l'identité des femmes présentant ses créations. Parfois, leurs yeux sont cachés par du ruban adhésif noir ou des perruques soigneusement sélectionnées. À d'autres occasions, leurs visages sont entièrement recouverts de matériaux opaques. Quelle que soit l'approche, l'identité des mannequins est toujours dissimulée. Il va même jusqu'à éliminer la figure du mannequin, les remplaçant par des mannequins inanimés ou faisant appel à des techniciens de laboratoire pour présenter les vêtements comme s'il s'agissait d'expériences en cours.⁵⁸⁶

Ce geste de Margiela a accompagné une protestation présente dans les *fashion studies* elles-mêmes :

Le problème du tournant linguistique était qu'il mettait trop l'accent sur le langage. Cette question a été abordée dans les études sur la mode. Joanne Entwistle, par exemple, soutient que le structuralisme et le post-structuralisme ont "effectivement déplacé l'idée

⁵⁸⁶ Traduction personnelle de : « In the decade of emphasised femininity, exaggeration, and show for show sake, Margiela would question the concept of fashion runway. In the era of the supermodels, he chooses to hide the identity of the women presenting his designs. Sometimes, their eyes would be covered, with black tape or deliberately chosen wigs. In other occasions, the faces would be fully covered with untransparent material. Regardless of the approach, the identity of the models is always concealed. He went to the point of even eliminating the figure of the models, replacing them with lifeless mannequins or employing lab technicians to present the garments as if those were ongoing experiments. » (Nadica Maksimova, « Thoughts on: The Anti-fashion-Deconstruction Revisited » in *Zone Moda Journal*, 10, n°1, 2020, p. 138.)

d'incarnation et d'individualité et ne nous permettent pas de rendre compte de l'expérience ou de l'agentivité". En se détachant du cadre dominant de la textualité et de la sémiotique, Entwistle et d'autres chercheurs en études de mode font appel à différentes écoles de pensée⁵⁸⁷.

Nous souhaitons dès lors également intégrer notre étude dans ce mouvement.

3.3.2. Margiela, une voie royale vers l'articulation entre figural et tournant pictorial

Une autre articulation possible entre la Mode, le pictorial et le figural a trait à la Mode elle-même, dans le fait qu'elle développe un langage d'images, différent du langage articulé. Nous nous rapprochons ainsi de ce paradigme que nous critiquons, soit l'idée qu'en son fondement la Mode est un langage de même type que le langage articulé. La Mode que nous étudions, celle de la haute couture, dépasse ce rapport à la Mode un peu trop doxique. De même que le graphiste « traite en bleu, en rouge » l'œuvre qu'il doit communiquer dans une affiche⁵⁸⁸, la Mode implique de traiter en couture des idées. La Mode, à l'heure du traitement sublime de l'art⁵⁸⁹, doit en effet être approchée comme ce qui cherche à dépasser les clichés visuels attachés à la Mode : soit, ce qui se donne automatiquement à la vue d'un vêtement. Le couturier contemporain se doit alors d'émanciper la Mode d'une approche figurative de celle-ci. C'est en cet acte que la Mode participe au tournant pictorial, animée d'une problématique figurale. Traiter « en couture » des idées créatives nous semble donc être un des traits fondamentaux de la haute couture, comme l'illustre le développement de la *forme-spectacle*⁵⁹⁰ du défilé de mode, à partir des défilés de Schiaparelli⁵⁹¹ jusqu'aux standards actuels de défilés.

Cette recherche effrénée du spectacle dans le défilé de mode témoigne à la fois de la nature figurale de la Mode, et de la mise à l'écart de cette nature, justement. En cherchant à mécaniser et industrialiser des événements de mode dans des défilés, la Mode ne peut que faire fuir

⁵⁸⁷ Traduction personnelle de : « The problem of the linguistic turn was that it put too much emphasis on language. This point has been addressed in fashion studies. Joanne Entwistle, for example, argues that structuralism and post-structuralism have "effectively displace[d] the idea of embodiment and the individual and can give us no account of experience or agency". In shaking off the dominant framework of textuality and semiotics, Entwistle and other scholars of fashion enlist different schools of thought, » (Agnès Rocamora, Anneke Smelik, « Thinking through Fashion : An Introduction », *op. cit.*, p. 12.)

⁵⁸⁸ *MP*, p. 38.

⁵⁸⁹ Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde » in *PE*, pp. 23-27.

⁵⁹⁰ Voir à ce sujet : Morgan Jan, « Le défilé de mode : spectaculaire décor à corps » in *Sociétés & Représentations*, 2011/1 n° 31, pp. 125-136.

⁵⁹¹ « Ainsi, avec Elsa Schiaparelli, débute le défilé à thème. La couturière surréaliste donne des titres à ses collections et l'artiste établit un lien entre les différents vêtements présentés. Ses défilés sont restés célèbres pour leurs mises en scène joyeuses, dont l'ouverture implique musique, éclairages, danse et numéros d'acrobaties. » (*Ibid.*, p. 127.)

l'advenue de tout événement – ce qui mutile alors sa nature figurale⁵⁹². Comme l'a résumé Lyotard, à propos du traitement des événements dans la logique figurative, « ce qui terrifie, c'est que le *Il arrive que* n'arrive pas, cesse d'arriver »⁵⁹³ : dans cette citation, le « il arrive que » correspond à l'événement ; pour éviter d'avoir à faire face à cette terreur, les acteurs du régime figuratif tendent alors à produire de l'événement, et à donc le contrôler. Dans tous les cas, le devenir-spectacle du défilé est à relier au tournant pictorial : la Mode s'éloigne toujours plus d'un modèle linguistique ce faisant. Le seul problème est qu'alors, elle cultive plus du figuratif que du figural.

Nous affirmons ainsi que le figural tel qu'il a pu être pensé par Lyotard, déborde le champ de l'esthétique pour investir des disciplines tout autant récentes, comme les études visuelles ou l'iconologie politique. À cela, nous ajoutons également que le silence de Margiela s'inscrit dans ces questions, ainsi que dans les effets du tournant pictorial énoncé par Mitchell, car sa mode contraste de fait avec *la* Mode en soi. En effet, les métaphores usuelles de la Mode en tant que langage font de la tenue un vecteur premier d'informations – ne serait-ce qu'au niveau des goûts du porteur, de son éthos et de sa classe financière. Comme le journaliste de *Rolling Stone* Tom Wolfe a pu l'écrire :

La mode est un code, un vocabulaire symbolique qui offre une illumination subrationnelle mais instantanée et très brillante des individus et même des époques entières, en particulier celles marquées par de grands bouleversements.⁵⁹⁴

Par notre étude du silence de Margiela, nous ne cherchons pas à remettre en question ou à nier cette approche de la Mode – il est indéniable que la Mode occupe une place centrale dans la culture visuelle, à partir justement de ses capacités à communiquer immédiatement des informations de ce sens. Il nous semble cependant que l'attitude de Margiela est un véritable pied de nez à cette approche.

3.3.3. Du besoin du figural

Nous considérons, en effet, que ce passage d'un état linguistique de la Mode à un état pictorial, effectué par Margiela, relève d'un acte purement figural. En effet, par son esthétique

⁵⁹² *DF*, p. 21.

⁵⁹³ *LI*, p. 110.

⁵⁹⁴ Traduction personnelle de : « fashion is a code, a symbolic vocabulary that offers a subrational but instant and very brilliant illumination of the characters of individuals and even entire periods, especially periods of great turmoil. » (Tom Wolfe, « Funky chic » in *Mauve Gloves & Madmen Clutter & Vine and Other Stories*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1976, p. 203.)

du silence, Margiela provoque ce basculement pictorial – et c’est pour cela que nous parlons de « révolution figurale » de la Mode à partir de notre étude de Margiela. Pour mener à bien cette enquête, il nous faudra définir plus exactement ce que l’on entend par figural, en effectuant notamment un voyage historique et étymologique de cette notion. En agissant de cette façon, nous pourrions mieux intégrer cette notion de figural dans le monde des *fashion studies* – notamment en démontrant par après à quel point le figuratif a une emprise certaine sur le fameux langage de la Mode.

La peinture n’a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter. Dès lors elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif : vers la forme pure, par abstraction ; ou bien vers le pur figural, par extraction ou isolation.⁵⁹⁵

À notre sens, la Mode aurait tout autant « ni modèle à représenter, ni histoire à raconter ». Par son silence, Margiela fait de l’intrigue, du commentaire, et du discours, des obstacles pour la Mode en ce qu’il s’agit d’atteindre son essence fondamentale, que l’on estime être figurale. Finalement, ce silence s’inscrit au sein d’une convergence générale des critiques à l’encontre du verbe. Ces dernières, autour desquelles les pages qui suivent vont se concentrer, sont les suivantes : la critique du logocentrisme (Derrida), la critique du structuralisme (Derrida, Lyotard, Mitchell), la critique du commentaire ou de l’interprétation (Lyotard, Sontag), la critique du spectacle (Debord, Evans, Crary), l’émergence des études visuelles et de l’iconologie politique (Mitchell, Mirzoeff, Crary et tous les grands noms de ce champ), la critique de la sémiologie d’inspiration saussurienne ou barthésienne (Baudrillard), la critique des grands récits (Lipovetsky, Lyotard), l’étude du tournant pictorial (Mitchell), l’esthétique du silence (Sontag), la notion de vacuole du silence (Deleuze, Citton), le parti pris de la figure contre le discours (Godard, Lynch, Lyotard) et l’émergence du figural (Lyotard, Deleuze), toutes se positionnent à l’encontre de la domination du discours.

Chacune de ces critiques nous offre des clefs d’interprétation du silence de Margiela. Nous avons pu voir ainsi que le monde de la Mode s’inscrivait aisément dans cette tradition de la domination du discours. Par son silence, Margiela proteste ainsi contre un *fait civilisationnel*, ou un état du rapport global au sensible à l’heure de la technoscience. Par ce geste, Margiela nous demande d’arrêter de nous exprimer, et d’écouter le silence des vêtements, des images et œuvres d’art. Il s’agit avant tout de provoquer un *basculement* ou une *révolution*, d’un régime esthétique de la Mode centré sur le discours – ce que nous appellerons *lamode* – vers un régime

⁵⁹⁵ *FB*, p. 12.

esthétique de la Mode centré sur la figure. Car, de même que l'on « ne peint pas pour parler »⁵⁹⁶, on coud pour voir, pour donner à voir, pour figurer.

Il s'agirait alors à présent de se pencher concrètement sur la nature de la figure, du figural, et de la révolution figurale dans la Mode de Margiela. Nous allons alors nous engager dès à présent dans une plongée intensive dans tout ce qui ressort du figural, en nous concentrant principalement sur Lyotard et Deleuze. Par après, nous pourrons prendre appui sur ces points pour donner à voir les conflits de la figure dans la Mode. Mais, dès à présent, il nous faut nous engager dans cette analyse du figural en partant de la dialectique fondamentale à son origine : entre le *mythos* et le *logos*.

⁵⁹⁶ *DP*, p. 86.

Chapitre 4 – Le figural, l’opérateur idéal pour notre « problème »

Il y a un secret unique du monde, et ce secret tient dans un mot, l’univers est un coffre-fort dont l’humanité cherche le chiffre. (Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 86.)

La philosophie est écrite dans cet immense livre qui se tient toujours ouvert devant nos yeux, je veux dire l’Univers, mais on ne peut le comprendre si l’on ne s’applique d’abord à en comprendre la langue et à connaître les caractères avec lesquels il est écrit. Il est écrit dans la langue mathématique et ses caractères sont des triangles, des cercles et autres figures géométriques, sans le moyen desquels il est humainement impossible d’en comprendre un mot. Sans eux, c’est une errance vaine dans un labyrinthe obscur. (Galileo Galilei, *L’Essayeur* [1623], Paris, les Belles Lettres, 1979, p. 141.)

Lors de la radiodiffusion des « causeries » de François Châtelet et Émile Noël sur les *aventures de la raison* dans l’histoire de la philosophie – plus tard publiée sous la forme d’un livre⁵⁹⁷ –, Jean-Toussaint Desanti, participant à un débat précédant un des épisodes, a donné son interprétation de la vision galiléenne du « langage du monde », mise en exergue ci-avant :

La nature, dit [Galilée], *parle le langage des figures et des nombres*. Elle parle le langage que nous même, hommes, nous reprenons, *en dessinant*, en mesurant, et en démontrant des théorèmes.⁵⁹⁸

Le terme « figure » a une place un peu plus prépondérante dans cette reformulation, car il n’est plus *subordonné* aux mathématiques : la nature *parle*, certes, principalement à partir des lois éternelles des rapports géométriques et mathématiques, mais selon les *figures* que l’on dessine en modèle des images composant le monde. Dès lors, bien que l’on ait souvent brandi la perception galiléenne de la « langue » du monde comme un hymne à l’interprétation purement mathématique du réel⁵⁹⁹ – dans la continuité de la doctrine du *logos*, du fait que les figures géométriques seraient les signes au moyen desquels la *philosophie naturelle* (la science de la nature) s’écrit et se lit –, Desanti nous offre ici une approche rappelant plutôt les travaux de Panofsky, qui avait vu un esthète en ce père de la science moderne⁶⁰⁰ : le langage naturel du monde serait une combinaison de *rationalité* (les nombres) et de *sensible* (les figures) – à l’image de combinaisons de *concepts* et d’*affects*, ou de *discours* et de *figures*. Par cette interprétation, nous percevons alors un débat très ancien en philosophie et en esthétique : celui

⁵⁹⁷ François Châtelet, *Une histoire de la raison, Entretiens avec Émile Noël*, Paris, Seuil, 1992.

⁵⁹⁸ Jean-Toussaint Desanti dans : Émile Noël, Monique Veilletet, Thierry Marchaisse, Hubert Reeves, Michel Cazenave, Jean-Toussaint Desanti, « Introduction à la quatrième et dernière série d’entretiens avec François Châtelet (1979) » in *François Châtelet, Une histoire de la raison* [Radiodiffusion], France Culture, 24/08/1992.

⁵⁹⁹ À ce sujet, voir : Alexandre Koyré, *Études galiléennes* [1939], Paris, Hermann, 2008. *DF*, p. 181.

⁶⁰⁰ Erwin Panofsky, « Galilée critique d’art », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 66-67, mars 1987, *Histoires d’art*, pp. 2-24.

qui énonce que l'*esprit* se distingue de l'*âme*. Il s'agit ici d'un dérivé de « l'opposition, fondatrice de la philosophie, entre le sensible et l'intelligible. »⁶⁰¹

De l'esprit contre de la figure

L'esprit correspond, dans le cas présent, à tout ce qui ressort de la raison, du rationnel : le calcul, la réflexion, et donc le *discours articulé*. L'âme, au contraire, se complaît dans le sensible : l'intensité, l'affect, la *psychè*, et donc tout ce que Lyotard appellerait le *discours affect*. Cette opposition découle, par exemple, de la distinction kantienne entre la *sensibilité*, par laquelle les objets nous sont donnés, et l'*entendement* – producteur de concepts –, par lequel ils sont pensés; ainsi qu'à celle de Hegel entre l'*âme*⁶⁰² en tant qu'*esprit* avant d'être élevé à la *conscience*⁶⁰³, et l'*esprit rationnel accompli* – celui que l'on retrouve au bout du parcours de la *phénoménologie de l'esprit*, cette quête de la conscience se découvrant elle-même. Comme Derrida évoquant « l'opposition, fondatrice de la philosophie, entre le sensible et l'intelligible »⁶⁰⁴, des philosophes plus récents ont aussi repris cette opposition, notamment pour approcher la technoscience de la fin du XXe siècle. Nous pensons à Deleuze, pour qui la philosophie est le royaume du *concept*, quand l'art est celui des *affects* et des *percepts*⁶⁰⁵. Nous pensons tout autant à Lyotard, quand il distingue deux types d'*inhumanité*⁶⁰⁶ : celle qui se loge au cœur de la technique, et qui nous arraisonne continuellement – correspondant au *capitalisme énergumène* que nous avons associé au régime figuratif de la Mode – ; ainsi que celle de l'*infans*, de l'*anima-minima* – qui correspond à notre être le plus immédiat, en dehors de la médiation du langage, et qui ne se trouve être alors que sensible. Notons d'ailleurs que les questions esthétiques de Galilée ont aussi fait l'objet de réflexions de Lyotard dans sa théorie de la figure, dans un sens inverse de Desanti⁶⁰⁷.

Il apparaît donc que cette opposition fondamentale entre le discours et la figure ne découle pas seulement d'une question d'études visuelle, mais pourrait même partir du cœur de la

⁶⁰¹ Jacques Derrida, « La Différance » in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 43.

⁶⁰² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophie de l'Esprit* [1807], Tome I, Paris, Germer Baillière, 1867, pp. 101-102.

⁶⁰³ À ce sujet, voir : Bernard Quelquejeu, « Âme et conscience, le degré de la réflexion », in *La Volonté dans la philosophie de Hegel*, Paris, Seuil, 1972, p. 104-108.

⁶⁰⁴ Jacques Derrida, « La Différance », art. cit., p. 43.

⁶⁰⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Percept, affect et concept » in *QQP*, pp. 163-200.

⁶⁰⁶ *LI*.

⁶⁰⁷ Lyotard perçoit dans le discours de Galilée une tentative « d'évacuer » le plus possible tout ce qui rapproche de la figure, en cherchant notamment à s'éloigner des figures de mot au profit des figures rhétoriques – jugées plus proches de la logique scientifique. (*DF*, p. 166.)

philosophie : particulièrement selon la lutte entre la philosophie et les mythes⁶⁰⁸, ou entre le discours philosophique et celui des sophistes⁶⁰⁹. Le terme « figure » incarnerait ainsi au mieux cette dialectique : qu'elle soit littéraire, visuelle ou encore mathématique. La figure est parfois objet de reconnaissance : quand, par exemple, on identifie les *figures de style* d'un texte. Dans ce cas, elle relève de la part *rationnelle* de la vue, car elle « agit par l'intermédiaire du cerveau, plus proche de l'os »⁶¹⁰. Mais, sachant « [qu'a]gir, réagir sont premiers par rapport à connaître »⁶¹¹, la figure est tout autant parfois *surgissement* d'un *jamais perçu* auparavant ; comme lorsqu'un danseur produit un geste défiant toute attente⁶¹². La figure s'éloigne alors de l'os pour se rapprocher de la *chair* et de la *sensation*. Comme l'explique Deleuze, la « sensation c'est ce qui se transmet directement en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter. »⁶¹³ La figure ne dépend plus alors de l'esprit – domaine de la raison, du calcul et, de surcroît, de la narration⁶¹⁴ –, mais bien de l'âme – l'*anima minima* de Lyotard, qui dépassent le discursif et le figuratif, au profit de la *puissance* du figural. Dans un cas comme dans un autre, la figure exige de son spectateur qu'il donne (ou redonne) vie à de la *force contenue dans des signes*⁶¹⁵, dans du visible ou une œuvre d'art. Comme l'explique ci-après Lyotard, à propos de la peinture – même si cette *force* se retrouve partout où l'on parle d'art :

regarder le tableau c'est y tracer des chemins, y co-tracer des chemins, du moins, puisqu'en le faisant le peintre y a ménagé impérieusement (encore que latéralement) des chemins à suivre, et que son œuvre est ce bougé consigné entre quatre bois, qu'un œil va remettre en mouvement, en vie.⁶¹⁶

⁶⁰⁸ La dialectique de la raison d'Adorno et Horkheimer est un bilan de cette lutte, en montrant notamment à quel point la « Raison éprouve une terreur mythique à l'égard du mythe ». (Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La dialectique de la Raison*, op. cit., p. 45.)

⁶⁰⁹ Au cours d'une intervention publique sur le postmoderne, Lyotard explique que l'apparition de la philosophie serait due au déclin « permanent » des récits – notamment dans la Grèce de Platon – ; les récits auraient été les adversaires de la philosophie. (Jean-François Lyotard, « La pensée postmoderne », conf. cit.)

⁶¹⁰ *FB*, p. 39.

⁶¹¹ Arnaud Villani, « De l'esthétique à l'esthésique : Deleuze et la question de l'art » in Alain Beaulieu (dir.), *Gilles Deleuze, héritage philosophique*, Paris, PUF, 2005, p. 120.

⁶¹² Sur la question de la danse et de la figure, voir : Alexis Vandeweerd, « Pas de deux pour corps et vêtement, op. 1 » in Alberto Fabio Ambrosio, Nathalie Roelens (dirs.), *Mode modeste Entre éthique et esthétique*, Paris, Hermann, 2023, pp. 151-165 ; Mathieu Bouvier, « Pour une danse voyante », *Recherches en danse*, 6, 2017, URL : <http://journals.openedition.org/danse/1686>. Consulté le 12/04/2022. « Pour une danse qui laisse à désirer », *Percées*, numéro 6, automne 2021, URL : <https://doi.org/10.7202/1110503ar>. Consulté le 18/06/2023. « La danse, parole d'avant les mots ? », *Enfances & Psy*, 2024, 1, n° 98, 2024, pp. 39-51. « Figurabilités du geste dansé » Rubriques, *Figures et images. De la figura antique aux théories contemporaines ?*, *Figures et images. De la figura antique aux théories contemporaines ? (1)*, 2024 URL : <https://hal.science/hal-04629390v1/document>. Consulté le 02/02/2025.

⁶¹³ *FB*, pp. 40-41.

⁶¹⁴ Suivant l'approche lyotardienne aux récits.

⁶¹⁵ Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981, p. 12.

⁶¹⁶ *DF*, p. 15.

Lyotard rejoint en cela Adorno, pour qui une œuvre d'art est « en soi un champ de forces [qui] accède en quelque sorte à la vie dès que placée sous le regard. »⁶¹⁷ Cette *force* (le figural), les contributeurs du volume *Au prisme du figural*⁶¹⁸ la mettent en tension avec la *forme* (le figuratif). Ces deux types de figures, loin de s'opposer, existent côte à côte, et impliquent ainsi, pour exister, de ne pas se supplanter l'un l'autre. L'entendement nécessite la sensibilité, et le figural le figuratif.

Les études de la figure, aujourd'hui

D'un point de vue étymologique, le figural correspond à l'association entre le terme *figure*⁶¹⁹ et le suffixe « - al », dont la valeur est adjectivale. Ainsi, le figural pourrait être défini ordinairement comme « ce qui relève de la figure ». Mais, comme ont pu se le demander Jacques Aumont⁶²⁰ ou Philippe Dubois⁶²¹, deux théoriciens de la figure au cinéma, quelles seraient alors, en plus du figuratif, les différences entre ce terme et le *figurable* ou encore le *figuré* ?⁶²² Ce sous-chapitre aborde ces questions, en examinant notamment les différentes conceptions majeures du figural ; car « [d]epuis plus de [quarante] ans, cette notion a fait couler beaucoup d'encre et a permis d'alimenter les études cinématographiques et picturales. »⁶²³ À ces deux disciplines, rajoutons la danse⁶²⁴, la sémiotique⁶²⁵, la linguistique et la rhétorique⁶²⁶, la

⁶¹⁷ Theodor W. Adorno, cité dans : Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit., p. 301.

⁶¹⁸ Luca Acquarelli (dir.), *Au prisme du figural*, op. cit.

⁶¹⁹ Terme riche d'une profonde histoire linguistique et philosophique, que l'on retrouve notamment chez Tércence, Varron, Lucrèce, Cicéron, ou encore dans les lectures herméneutiques de la Bible – comme en atteste l'étude faite par Erich Auerbach sur le sujet. (Erich Auerbach, *Figura : La Loi juive et la Promesse chrétienne* [1938], Paris. Belin, 1993.)

⁶²⁰ Jacques Aumont, « Figurable, figuratif, figural » in Bertrand Gervais, Audrey Lemieux (éds.), *Perspectives croisées sur la figure, à la rencontre du lisible et du visible*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, pp. 143-155.

⁶²¹ Comme il l'explique dans la partie « Figuratif, figuré, figurable, figural » du texte suivant : Philippe Dubois, « La question du figural » in *Ibid.*, pp. 165-167.

⁶²² Par exemple, dans un numéro de *Protée* intitulé « Rhétoriques du visible », la chercheuse Fernande Saint-Martin nous explique « [qu'] y a lieu aussi d'être attentif à la confusion sans fin qui semble accompagner l'utilisation du terme de figure et de ses dérivés : figuratif, figural, figurabilité, figuration et non-figuration, figure "vide", confusion qui peut même aboutir à la plaisante expression de "figuration non figurative", ou au plan du contenu, à un "sens figuré" qui s'opposerait au sens propre comme si le sens était identifiable au simple référent. » Fernande Saint-Martin, « Des conditions de possibilité d'une rhétorique visuelle », in *Protée*, 24, n°1, printemps 1996, p. 27.

⁶²³ Bertrand Gervais, Audrey Lemieux, « À la rencontre du lisible et du visible » in Bertrand Gervais, Audrey Lemieux (éds.), *Perspectives croisées sur la figure, à la rencontre du lisible et du visible*, op. cit., p. 8.

⁶²⁴ Mathieu Bouvier, *Les intrigues du geste : pour une approche figurale du geste dansé*, Thèse de doctorat en Esthétique, Paris 8, 2021.

⁶²⁵ Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris, Amsterdam, Hadès, Benjamins, 1985.

⁶²⁶ Alain Rabatel, *La confrontation des points de vue dans la dynamique figurale des discours. Énonciation et interprétation*, Limoges, Lambert-Lucas, 2021 ; Marc Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours* [2005], Paris, H. Champion, 2014.

littérature⁶²⁷, la narratologie⁶²⁸, la théologie⁶²⁹ (et l'interprétation de la Bible plus précisément⁶³⁰), la poésie⁶³¹, la phénoménologie de l'art⁶³², et, suivant les ambitions de notre étude, les études de mode. Dans tous les cas, « [l']importance [du figural] est toujours d'actualité »⁶³³ ; ou comme a pu le dire Olivier Schefer, dans un article faisant le bilan du figural à la fin des années 90 :

Dans le déferlement des images contemporaines, le figural nous pose en effet cette question urgente, brutale : comment *ça pense, une image* ? Ou bien : comment l'image peut-elle penser par *elle-même*, indépendamment de tout discours ou concept (commentaire, sous-titre) qui l'accompagne ou la justifie ? Cette soudaine actualité du figural, qui est tout aussi bien son inactualité, s'inscrit de fait dans l'origine moderne de la réflexion esthétique.⁶³⁴

En reprenant la classification établie par Bertrand Gervais et Audrey Lemieux à propos du corpus le plus pertinent à assembler pour une anthologie sur le figural, nous nous aidons d'auteurs et de textes issus « des études littéraires, de la sémiotique et de la philosophie, et [...] de l'histoire de l'art et des études cinématographiques – des disciplines qui, toutes, se sont intéressées aux signes et aux relations entre le perçu, le réel et l'imaginaire, et qui permettent de traverser la frontière, nécessairement poreuse, entre le lisible et le visible. »⁶³⁵ Nous pouvons donc voir en ce chapitre un *état de l'art* de la question du figural – limité avant tout à ses conceptions majeures, et à ses reprises les plus pertinentes en ce qui concerne notre problématique : la question du silence de Martin Margiela, au sein de la tension entre visible et dicible dans la Mode. Cette exploration de ce concept commence par l'utilisation du figural par Lyotard dans sa thèse doctorale⁶³⁶ – véritable « source »⁶³⁷ de cette notion –, puis passe par sa

⁶²⁷ Jacques Geninasca, *la Parole littéraire*, Paris, PUF, 1997. Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

⁶²⁸ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

⁶²⁹ Erich Auerbach, *Figura*, *op. cit.*

⁶³⁰ « Tertullien, l'un des Pères de l'Église, écrivait : "Il fit du pain son propre corps, en disant : 'ceci est mon corps', c'est-à-dire la figura de mon corps". [...] [C]e terme [la figure] indiquait une prophétie en acte, c'est-à-dire quelque chose qui préfigurait une narration à venir : l'Ancien Testament est généralement interprété comme figure, et donc comme préfiguration du Nouveau Testament. » (Luca Acquarelli, « La force de la forme : esquisses pour un dialogue entre les disciplines de l'image autour du figural », art. cit., p. 15.)

⁶³¹ Laurent Jenny, *La parole singulière*, *op. cit.*

⁶³² Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Fougères, encre marine, 2000.

⁶³³ Bertrand Gervais, Audrey Lemieux, « À la rencontre du lisible et du visible », art. cit., p. 8.

⁶³⁴ Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », art. cit., pp. 912-913.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶³⁶ *DF*

⁶³⁷ « Afin de comprendre le déploiement des figures, une des notions les plus fascinantes qui a été développée est celle de figural. Le terme a été proposé initialement par Maurice Merleau-Ponty, mais déployé en véritable concept par Jean-François Lyotard, dans *Discours, figure*. C'est donc tout naturellement que la troisième section [du recueil de textes], cherchant à remonter "à la source du figural", s'ouvre sur un extrait de cet essai de 1971. » Bertrand Gervais, Audrey Lemieux, « À la rencontre du lisible et du visible », art. cit., p. 8.

reprise par Gilles Deleuze⁶³⁸ et Félix Guattari⁶³⁹. Ces conceptions vont ainsi nous aider à extraire ce concept des disciplines philosophique ou esthétique, vers une réflexion du figural dans la Mode. Dans tous les cas, ce sous-chapitre est pensé à partir de l'appel, figurant en introduction de *Discours, figure* : celui de protester contre une approche du visible réduite au signifiable, au lisible et à la *communication généralisée*.

« Ce livre-ci proteste : que le donné n'est pas un texte, qu'il y a en lui une épaisseur, ou plutôt une différence, constitutive, qui n'est pas à lire, mais à voir ; que cette différence, et la mobilité immobile qui la révèle, est ce qui ne cesse de s'oublier dans le signifier. »⁶⁴⁰

Comme Gumbrecht a pu l'avancer, ce besoin de figural – que le chercheur appelle plutôt *la présence*⁶⁴¹ – à l'encontre de la pensée technoscientifique dérive d'une problématique de l'époque contemporaine, et, comme nous le verrons dans les prochaines parties de notre étude, ce besoin de silence dans la Mode résulte d'un souci analogue.

⁶³⁸ *FB*.

⁶³⁹ Félix Guattari, « L'an 01 des machines » in *Chimères, Revue des schizoanalyses*, 1994, 23, pp. 1-14.

⁶⁴⁰ *DF*, p. 9.

⁶⁴¹ « [L]e désir de présence que j'ai invoqué, constitue une réaction à un quotidien trop cartésien déterminé historiquement auquel nous voulons échapper, du moins quelques fois. » (Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence, Ce qui échappe à la signification, op. cit.*, p. 168.)

4.1. Qu'est-ce qu'une figure ?

Il arrive donc que les images ne relèvent plus de l'imagerie, ni même de l'iconographie, ni même de la rhétorique quand elles se font figures. (Georges Didi-Huberman, « Préface : Sous le regard des mots » in Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 20.)

Pour comprendre au mieux ce que l'on entend par « figural », il conviendrait, dans un premier temps, de s'intéresser à son étymologie : la figure, issue du latin *figura*. Nous aimerions à présent illustrer une certaine *aventure* de la figure – voire une « croisade du figural »⁶⁴² – dans le monde des arts et des lettres, en commençant d'abord par ses conceptions les plus répandues ; puis par la description de ses mécanismes selon Philippe Dubois.

4.1.1. Trois conceptions de la figure

Je pense [...] à deux anecdotes rappelées par Régis Debray⁶⁴³. L'une concerne un empereur chinois. Celui-ci « demanda un jour au premier peintre de sa cour d'effacer la cascade qu'il avait peinte à fresque sur le mur du palais parce que le bruit de l'eau l'empêchait de dormir ». L'autre provient d'un architecte de la Renaissance, Battista Alberti, qui conseillait aux fiévreux « de voir des peintures représentant fontaines, rivières, et cascades »... Dans ces deux cas, « une présence... – c'est-à-dire le souvenir d'image tactile et acoustique, la sensation hallucinée de la fraîcheur et du bruit... – traverse la représentation ». (Jacqueline Miller, *Une mémoire pour deux, Le virtuel des transferts*, PUF, 1997, pp. 87-88.)

Tantôt *figure du discours*⁶⁴⁴, tantôt *forme plastique*⁶⁴⁵, la *figura* « ouvre la voie à la transposition du verbal au visible »⁶⁴⁶, d'où le fait que l'on puisse entendre dans le concept actuel de figure aussi bien un objet visuel que verbal. Rappelons toutefois que le terme *figura* se doit d'être distingué de celui de *forma* – moule, ou forme plastique extérieure⁶⁴⁷ –, bien que les deux aient été par la suite confondus dans le langage courant⁶⁴⁸. Il apparaît ainsi que l'on peut y voir une première conception de la figure : la figure en tant que *forme*, à la base donc d'une utilisation de la figure dans les arts littéraires ou poétiques. Comme en atteste la *Rhétorique générale* du Groupe μ ⁶⁴⁹, le terme de figure relève, ordinairement, d'un répertoire

⁶⁴² Jacques Aumont, « Pour l'interprétation », *Théorème*, 36, 2023, p. 47.

⁶⁴³ L'autrice fait référence à l'ouvrage suivant : Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1995.

⁶⁴⁴ Guillaume Soulez, *Quand le film nous parle, Rhétorique, cinéma, télévision*, Paris, PUF, 2011, pp. 37.

⁶⁴⁵ Marc Bonhomme, « La rhétorique des figures : entre formalisme et énonciation » in *Protée*, 37, n°1 printemps 2010, p. 65.

⁶⁴⁶ Guillaume Soulez, *Quand le film nous parle, op. cit.*, pp. 37.

⁶⁴⁷ Erich Auerbach, cité dans : Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », art cit., p. 914.

⁶⁴⁸ Comme en témoigne Varron : « La première occurrence significative du terme de Figura se rencontre chez Varron (*De lingua latina*), chez qui il désigne la forme plastique extérieure. "Le modeleur, quand il dit 'je modèle', impose une figura à la chose." » *Ibid.*

⁶⁴⁹ Groupe μ , *Rhétorique Générale, op. cit.*

d'éléments multiples, invocables et utilisables quand les conditions peuvent le permettre⁶⁵⁰. Elles sont ainsi une base du langage poétique – avec pour preuve la notion de *figure de style* –, une base de la reconnaissance visuelle – quand la figure s'oppose au fond⁶⁵¹ –, ou une base de la rhétorique, ce qui peut en faire un *agent de conformité* du langage. Nous pensons notamment à la manière dont a pu s'en amuser Gustave Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues*, véritable mise en présence des clichés courant du langage de la *doxa* à partir de figures : prenons par exemple le fait que la mention de « l'alpha » soit toujours suivie de « l'oméga »⁶⁵², que « Diderot » ne peut être énoncé sans « D'Alembert »⁶⁵³, ou qu'un « docteur » est forcément précédé du mot « bon »⁶⁵⁴. Les mécanismes illustrés par Flaubert mettent en lumière le fait que les *Mythologies* de Barthes, fonctionnant selon la même logique, travaillent elles aussi sur des figures : Minou Drouet⁶⁵⁵, en tant qu'image, appelle pareillement automatiquement d'autres images (les perceptions bourgeoises de l'enfance et de la poésie), suivant un rapport de la *doxa* à sa propre image. Notons d'ailleurs que Barthes définit la *doxa* à partir de ce maniement de figures aliénantes :

La *Doxa* (mot qui va revenir souvent), c'est l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du Préjugé. On peut appeler *doxologie* (mot de Leibnitz) toute manière de parler adaptée à l'apparence, à l'opinion ou à la pratique. [...] La *Doxa* est un mauvais objet parce que c'est une répétition morte, qui ne vient du corps de personne – sinon peut-être, précisément, de celui des Morts.⁶⁵⁶

La *Doxa*, c'est l'opinion courante, le sens répété, *comme si de rien n'était*. C'est Méduse : elle pétrifie ceux qui la regardent. Cela veut dire qu'elle est *évidente*. Est-elle vue ? Même pas : c'est une masse gélatineuse qui colle au fond de la rétine.⁶⁵⁷

La figure, dans ce type de contexte, est à la fois un moteur d'enchaînement automatique des mots, et une aliénation de la créativité langagière. Cette conception est ainsi celle d'une figure *dissimulée dans tout discours* – voire comme *fondement* de tout discours –, qu'il soit verbal ou

⁶⁵⁰ « [L]es figures sont ” considérées comme des configurations marquées dans le discours et rapportables à des canevas cognitifs récurrents ”. » (Marc Bonhomme, « La rhétorique des figures : entre formalisme et énonciation », art. cit., p. 65.)

⁶⁵¹ « Précis[ons] le rapport figure/fond. Le fond s'entend comme fond d'un espace figuratif et d'un espace figural coïncidant. Vis-à-vis de l'espace figural, il agit tel un simple arrière-plan supportant la composition, qu'on pourrait tout aussi bien dénommer plan de projection ou support formel ». Anne Beyaert-Geslin, « La figure, le fond, le gouffre (En hommage au Groupe μ) » in Maria Giulia Dondero, Göran Sonesson, Sémir Badir (dirs.), Actes Sémiotiques, *Le Groupe μ : quarante ans de rhétorique – trente-trois ans de sémiotique visuelle*, Limoges, Université de Limoges, 2008, URL : <https://doi.org/10.25965/as.3091>.

⁶⁵² Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Louis Conard, 1913, p. 85.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ Roland Barthes, « La Littérature selon Minou Drouet » in *Mythologies*, op. cit., p. pp. 143-150.

⁶⁵⁶ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., pp. 51-75.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 126.

pictural. Barthes explique, cependant, par après, que la doxa, donc caractérisée par la répétition, ne peut être défaite qu'à partir d'une déformation ou défiguration de ces figures d'obédience aliénante, au risque d'en faire une nouvelle aliénation – et ainsi part une chaîne signifiante.

Formations réactives : une *doxa* (une opinion courante) est posée, insupportable ; pour m'en dégager, je postule un paradoxe ; puis ce paradoxe s'empoisse, devient lui-même concrétion nouvelle, nouvelle *doxa*, et il me faut aller plus loin vers un nouveau paradoxe.⁶⁵⁸

Ceci nous amène à une autre vision des figures : quand elles sont *différences*⁶⁵⁹, c'est-à-dire, dans la question du sens, quand elles s'opposent au *littéral*⁶⁶⁰. Par exemple, inspiré par Jakobson, Paul Bensimon tend à rapprocher les figures – et le figural – des concepts de *littérarité*⁶⁶¹ – ce qui relève du fait littéraire, en opposition au langage ordinaire – et de *poéticité*⁶⁶² – ce qui relève du fait poétique. De même, prenons ce compte-rendu d'un ouvrage d'Alain Rabatel par Marc Bonhomme, au sein duquel il nous explique « [qu'e]n particulier, [...] le fait figural [y] est étudié d'après une conception *ex positivo* qui privilégie sa productivité, à savoir sa capacité à "[faire] voir les choses autrement qu'on ne les voit habituellement" »⁶⁶³ – ou à « montre[r] que le langage empêche de voir »⁶⁶⁴, et à donc s'opposer à une approche littéral du visible. Aussi, à partir des études de Marielle Macé sur, justement, Roland Barthes⁶⁶⁵, le chercheur en littérature Dimitri Lorrain estime que le figural et les figures correspondent avant tout aux figures du discours, en s'opposant directement au langage *ordinaire*, *littéral*⁶⁶⁶. Prenons enfin Emmanuelle Prak-Derrington, chercheuse en linguistique, qui perçoit dans le figural ce qui fait *image* dans le discours, et qui s'oppose alors au sens littéral des formations discursives⁶⁶⁷. On retrouve chez tous ces différents auteurs la binarité *figural/littéral* pour

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁵⁹ Prenons par exemple Quintilien, pour qui ce « que l'on appelle figure, c'est un changement par rapport à la manière ordinaire et naturelle de parler ». (Quintilien, cité dans : Marc Bonhomme, « La rhétorique des figures : entre formalisme et énonciation », art. cit., p. 66.)

⁶⁶⁰ Illustré par le sens du mot figural dans la publication suivante : Andrew E. Benjamin, Geoffrey N. Cantor, John R. R. Christie (editors), *The Figural and the Literal: Problems of Language in the History of Science and Philosophy, 1630-1800*, Manchester, Manchester University Press, 1987.

⁶⁶¹ Paul Bensimon, « Figure, figuralité, dé-figuration, sur-figuration : aspects de la traduction poétique », art. cit., p.57.

⁶⁶² *Ibid.*

⁶⁶³ Marc Bonhomme, « Alain Rabatel, La Confrontation des points de vue dans la dynamique figurale des discours. Énonciation et interprétation » in *Questions de communication*, n°42, 2022, p. 573.

⁶⁶⁴ Henri Meschonnic, *Le Rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 23.

⁶⁶⁵ Marielle Macé a notamment travaillé sur les notions de figure et de figural dans le texte suivant : Marielle Macé, « Le parti pris du figural » in *Le temps de l'essai, Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, 2006, pp. 240-244.

⁶⁶⁶ Dimitri Lorrain, *Roland Barthes, la mélancolie et la vie*, Paris, Lemieux, 2015, p. 138.

⁶⁶⁷ Emmanuelle Prak-Derrington, « La répétition figurale, Une signifiante incarnée », in Véronique Magri, Philippe Wahl (dirs.), *Répétition et signifiante, L'invention poétique*, Fribourg, Lambert-Lucas, 2020, pp. 29-47.

caractériser des registres de langue ou d'interprétation. Cette conception se trouve alors à l'opposé de la précédente, car les figures y sont perçues comme « écarts vis-à-vis d'une forme normée absente qu'elle[s] remplace[nt] »⁶⁶⁸, comme « changement par rapport à la manière ordinaire et naturelle de parler »⁶⁶⁹ et corrélativement comme « violations des lois du discours »⁶⁷⁰ ; la figure est alors un facteur de *non-continuité*. Cette conception est celle de la *figure visible*, comme effet d'écriture ou de langage.

Ces deux approches nous amènent finalement à une conception plus dialectique de la figure, celle notamment des membres du collectif à la base de l'ouvrage *Figure, Figural*⁶⁷¹. Cette conception, qui a pris en compte les définitions précédentes, part du principe que la figure est le fruit d'un rapport de friction entre la norme et les écarts, entre un degré perçu et un degré conçu⁶⁷², car ce serait « donc le rapport norme/écart qui constitue[rait] le fait de style, et non l'écart lui-même »⁶⁷³. La figure devient ainsi le fruit d'une tension dialectique, présente ni dans le domaine de la norme, ni dans son contraire, mais bien *entre*. Cette conception attribue à la figure un caractère fuyant, nomade, « entre la forme sensible et la forme idéale »⁶⁷⁴, entre le visible et l'invisible⁶⁷⁵, ou encore entre être et paraître⁶⁷⁶. Dès lors, la figure y est à la fois agent de conformité et de différence, ou agent instigateur de tensions entre la différence et la répétition. Dans cette acception, la figure devient alors ce qui s'oppose pleinement aux ambitions de la raison et du *logos*, notamment dans une perspective propre à la visualité : Nicholas Mirzoeff a montré que le régime de la visualité s'incarnait dans un besoin de classer, de distinguer et de hiérarchiser aussi bien les êtres que les formes de sens⁶⁷⁷. On peut distinguer un certain point de départ de cette logique au cœur même de *l'écart des poètes de la cité idéale* : comme l'a démontré Jacques Rancière⁶⁷⁸, le régime éthique des images condamne le poète car

⁶⁶⁸ Marc Bonhomme, « La rhétorique des figures : entre formalisme et énonciation », art. cit., p. 65.

⁶⁶⁹ Quintilien, *Institution oratoire*, tome 5 [92 av. J.C.], Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 157.

⁶⁷⁰ Marc Bonhomme, « La rhétorique des figures : entre formalisme et énonciation », art. cit., p. 66.

⁶⁷¹ François Aubral, Dominique Chateau (dirs.), *Figure, Figural*, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁶⁷² « L'opération présente les phases suivantes : production d'un écart, identification et réévaluation de l'écart. [...] C'est la relation susceptible de s'établir entre degré perçu et degré conçu [...] qui donne sa spécificité à telle ou telle figure rhétorique et qui, en définitive, lui confère son effet ou son efficacité dans un énoncé donné » (Groupe μ, *Traité du signe visuel*, op. cit., p. 256.)

⁶⁷³ Groupe μ, *Rhétorique Générale*, op. cit., p. 22.

⁶⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, op. cit., p. 96.

⁶⁷⁵ « Tout à la fois forme-extérieure, ou aspect visible d'une chose, et modèle abstrait (le modèle du moule pour le sculpteur). À proprement parler, elle n'est ni l'un ni l'autre séparément, ni même les deux ensemble, mais se trouve inscrite, là est sa fécondité, entre les deux : entre visible et invisible. » Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », art. cit., p. 914.

⁶⁷⁶ « On pourrait ainsi évoquer à son propos « un mouvement dialectique systématique entre concret et abstrait, matériel et conceptuel, et finalement [...] entre réalité et représentation, entre vérité et illusion, entre être et paraître » *Ibid.*

⁶⁷⁷ Nicholas Mirzoeff, « Qu'est-ce que la visualité ? », art. cit. ; Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look*, op. cit.

⁶⁷⁸ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit.

il cherche à exercer deux fonctions à la fois, là où le platonisme attend de chacun de rester à sa place, et d’agir comme tel. La figure apparaît alors comme le besoin – de nature derridienne – de « dire non » à cet état de fait⁶⁷⁹, et de montrer que la réalité relève d’une complexité mettant à mal la visualité : ni tout à fait écart, ni tout à fait conformité ; ni tout à fait forme, ni tout à fait idée ; ni tout à fait signifiant, ni tout à fait signifié ; la figure devient en somme le nom propre de cette *vie sensible* honnie par le *logos* et la raison⁶⁸⁰. Ces trois conceptions de la figure s’illustrent donc dans le travail littéraire, poétique, visuel, cinématographique, mathématique – avec les figures géométriques –, ou simplement académique – avec les figures de la *liste des figures*, dénommées chacune simplement *fig.*⁶⁸¹ dans un travail universitaire du même type que le nôtre, dès qu’il s’agit d’offrir un support visuel à une argumentation. Maintenant que l’objet « figure » a été identifié, nous aimerions décrire ses mécanismes performatifs – que l’on nous excuse ce quasi-pléonasme.

4.1.2. Les trois temps de la figure

De ces trois approches à la figure, nous pouvons mobiliser les descriptions pragmatiques de la figure par le chercheur en littérature Bertrand Gervais, pour qui la performativité de la figure est d’*ensorceler* son spectateur⁶⁸² – de l’hypnotiser et de le hanter, dirait Martin Lefebvre⁶⁸³ –, et ceux de Philippe Dubois⁶⁸⁴, théoricien du cinéma, qui décrit de même les effets sur un récepteur d’une figure dans un texte – qu’il soit littéraire, filmique, voire de mode. Ces deux descriptions de la figure sont dans la lignée de la notion de *détail* d’une œuvre d’art selon Daniel Arrasse⁶⁸⁵, à la différence que Dubois décrit cette performativité suivant un mécanisme en trois temps : la *fulgurance*, la *déchirure* et la *présence*. Ces trois temps de la figure nous évoquent les mécanismes du *bon récit* selon Yves Citton⁶⁸⁶, ne serait-ce que dans sa possibilité de créer des *connexions* de nature *affectuelle* entre un sujet et un objet – ainsi s’illustre cette ritournelle quasi-libidinale de la figure. Tout d’abord, lors de la *fulgurance*, l’image advient

⁶⁷⁹ À la suite d’Alain, Derrida a intitulé ainsi la publication d’un de ses cours : Jacques Derrida, *Penser, c’est dire non*, Paris, Seuil, 2022.

⁶⁸⁰ Emanuele Coccia, *La vie sensible*, op. cit.

⁶⁸¹ Benoît Tane, « Figures et images. De la figura antique aux théories contemporaines ? », appel à contributions pour *Utpictural8*, URL : <https://utpictural8.univ-amu.fr/actualites/figures-images-figura-antique-aux-theories-contemporaines>. Consulté le 17/06/2025.

⁶⁸² Bertrand Gervais, *Au bout des doigts Lecture, figure et imaginaire*, Québec, Codicille, 2023.

⁶⁸³ Martin Lefebvre, *Psycho: De la figure au musée imaginaire, Théorie et pratique de l’acte de spectature*, Paris, l’Harmattan, 1998.

⁶⁸⁴ Philippe Dubois, « La question du figural », in Pierre Taminiaux, Claude Murcia (dirs.), *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, Paris, L’Harmattan, 2004, p. 51-76.

⁶⁸⁵ Daniel Arrasse, *Le Détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture* [1992], Paris, Flammarion, 2009.

⁶⁸⁶ Yves Citton, *Mythocratie, Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Amsterdam, 2010.

comme un éclair : le spectateur de la figure est *saisi et dessaisi, pris par surprise*. L'attention est mobilisée et perturbée par un objet reconnu dans la continuité, qu'elle soit visuelle, verbale ou sonore.

La figure apparaît souvent comme un coup de foudre. D'abord, il n'y a rien. Puis, soudainement, quelque chose surgit qui change tout. C'est une révélation, moment inouï où une présence nous apparaît, où une vérité s'impose subitement et dicte sa loi.⁶⁸⁷

Dans la Mode, ce premier temps correspond à la rencontre avec une *apparure*, décrite par Henri Raynal⁶⁸⁸ – concept central du chapitre 5 de notre travail. Ensuite, la phase de la *déchirure* succède à cette surprise : le figural « ouvre » l'image de l'intérieur, la déchire, fait surgir un *informe* ou un excès qui casse la « bonne forme » – soit les préconceptions du spectateur. L'*apparure* fait aussi fonction de déchirure de la continuité visuelle : le vêtement apporte de la nouveauté dans le visible, et agit à partir de mécanismes de fascination⁶⁸⁹. À partir de cette déchirure – correspondant d'ailleurs au propre de la littérarité selon Evelyne Grossman, autre théoricienne littéraire de la figure⁶⁹⁰ –, le troisième temps peut s'imposer : celui de la *présence*, ce propre de l'art selon Deleuze : « Que ce soit un carré de Mondrian ou une figure de la peinture très classique, il y a une espèce de présence. »⁶⁹¹ L'image acquiert de fait une *matérialité* ou une *intensité* presque tactile, qui dépasse la simple reconnaissance figurative. Cet effet de présence est celui qui permet à un patrimoine spirituel d'une griffe de haute-couture de s'établir : aussitôt reconnu par le *fou de la mode*⁶⁹² ou le « farfelu de la mode »⁶⁹³, le signe vestimentaire renforce ce lien et la présence de la griffe dans l'esprit. Nous percevons ainsi, à partir de cette description des conceptions de la figure et de ses mécanismes, que la notion de figure se doit forcément de dépasser les représentations au profit des intensités : ironiquement, la figure, en son essence même, s'oppose à la logique du figuratif. C'est bien pour cela qu'un autre mot a été mobilisé pour caractériser ce propre de la figure : le figural. Il convient dès à présent d'explorer ce qui a été entendu par figural par le premier auteur qui en a fait un concept majeur au sein des proto-études d'iconologie politique. Ces trois temps de la figure s'y illustre extensivement.

⁶⁸⁷ Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 15.

⁶⁸⁸ Jean-Paul Rogues, « L'apparence est sacrée. Le concept d'« apparure » chez Henri Raynal », *Revue du MAUSS*, 2015/2 n° 46, 2015, pp. 347-361.

⁶⁸⁹ Sibylle Baumbach, *Literature and Fascination*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015.

⁶⁹⁰ Evelyne Grossman, *La Défiguration, op. cit.*

⁶⁹¹ *SP*, p. 53.

⁶⁹² Figure analysée par Simmel dans son étude sur la Mode. (Georg Simmel, *Philosophie de la Mode, op. cit.*)

⁶⁹³ Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année, op. cit.*, p. 125.

4.2. La figure et le figural dans la pensée du premier Lyotard

Je voudrais montrer que même au niveau où nous nous plaçons à présent et qui se situe en dessous des couches explorées jusqu'ici, il est nécessaire de dissocier, ne serait-ce qu'en principe, *l'ordre du figural* et celui du *discursif*. [...] *Comment*, en général, *ce qui est forme peut-il aussi être transgression* ? De fait, nous avons rencontré le problème en venant de l'autre horizon : *Comment ce qui est déviation, dérogation, déconstruction, peut-il être en même temps forme* ? (DF, p.349. Nous soulignons.)

Définir précisément le *figural* n'est pas sans difficulté, notamment selon la perspective de Jean-François Lyotard. Selon lui, « [t]oute définition est toujours un concept (du capital) » ; et, sachant à quel point la réflexion lyotardienne s'est présentée comme un contrepoint au *développement* capitaliste et technoscientifique – défini par lui comme émanation générale du nihilisme⁶⁹⁴ –, le simple fait de chercher à définir un concept consiste à « définitivement perd[re] ce qui fait [ce concept] en cherchant à le retenir »⁶⁹⁵. Ce constat rejoint sa vision générale du langage articulé : ce type de « langage n'[aurait] pour vocation qu'à exprimer l'utile, le social et le représentatif »⁶⁹⁶. Le figural lyotardien y est alors un non-*concept*, « l'autre du concept »⁶⁹⁷, relevant de « [l']autre-logos »⁶⁹⁸ (l'autre du *logos* et de la *raison*) et d'un *reste* – ce que le langage articulé ne peut intégrer qu'au risque de se perdre lui-même.

Ce *contre-concept* représente au mieux la philosophie de Lyotard ; ironie on-ne-peut-plus pratique, sachant que ce philosophe « s'est toujours refusé à théoriser, c'est-à-dire à donner à sa pensée les allures d'un système marmoréen »⁶⁹⁹, et alors celle-ci « n'a jamais été unifiée *a priori* ou *a posteriori*, de manière programmatique ou rétrospective, sous l'égide du discours conceptuel, réglé et clos. »⁷⁰⁰ Il rejoignait ainsi Deleuze, pour qui toute œuvre d'art n'a rien à voir avec la communication – et ne peut être que *résistance à la communication*⁷⁰¹ – ou Adorno, dans une veine similaire : « [l']art consiste à résister, par la forme et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine. »⁷⁰² Aussi, à l'image des objections de Barthes envers toute théorie – qui évacue le

⁶⁹⁴ Comme le relate la philosophe Corinne Enaudeau, fille du philosophe. (Corinne Enaudeau, « La politique entre nihilisme et histoire », *Cités, Lyotard Politique*, 2011, 1, n° 45, p. 104.)

⁶⁹⁵ Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma, Ce que le cinéma se figure*, Paris, PUF, 2009, p. 71.

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ DF, p. 51

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁹⁹ Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma, op. cit.*, p. 6.

⁷⁰⁰ Jean-Michel Durafour, François Frimat, « Présentation », art. cit., pp. 13-14.

⁷⁰¹ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *op. cit.*

⁷⁰² Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 289.

sensuel de l'art à chaque analyse⁷⁰³ – ou envers une science rejetant toute fiction⁷⁰⁴, Lyotard soutenait notamment que « l'heure de théoriser est passée »⁷⁰⁵, et qu'il était temps « d'introduire dans le discours idéologique ou philosophique le même raffinement, la même force de légèreté, qui se donne cours dans les œuvres de peinture, de musique, de cinéma dit expérimental »⁷⁰⁶ – désir, à nouveau, adjacent à la philosophie deleuzienne des intensités, celle qui, dans son approche à la lecture et au travail des textes philosophiques, souhaitait « arriver à traiter un livre comme on écoute un disque, comme on regarde un film ou une émission télé, comme on reçoit une chanson »⁷⁰⁷. Cette façon de philosopher fait alors de Jean-François Lyotard un *philosophe artiste*⁷⁰⁸, « touche-à-tout »⁷⁰⁹ – comme certains de ses textes à l'embouchure des arts et de la théorie l'illustrent, en témoignant d'une « expression poétique, enthousiaste, parfois épiphanique la plus déroutante quand on s'attend à de la philosophie “en bonne et due forme” »⁷¹⁰. Lyotard répond alors à l'appel de Deleuze à faire émerger une *pop-philosophie* : une philosophie qui privilégie les *intensités* d'un texte plutôt que ce qu'il *dit*. Tous deux y assument ainsi leur influence nietzschéenne⁷¹¹ : il s'agissait avant tout de défaire « l'autorité abusive de la signification »⁷¹² – et d'approcher la philosophie autrement qu'en systèmes *totalisants*, à l'image de Descartes, Kant ou Hegel. Dès lors,

*L'importance d'un texte n'est pas sa signification, ce qu'il veut dire, mais ce qu'il fait et fait faire. Ce qu'il fait : la charge en affects qu'il détient et communique ; ce qu'il fait faire : les métamorphoses de cette énergie potentielle en d'autres choses : d'autres textes, mais aussi des peintures, photographies, séquences de film, actions politiques, décisions, inspirations érotiques, refus d'obéir, initiatives économiques.*⁷¹³

C'est en cela que le figural fait œuvre : il *interrompt* le déploiement de la « terreur théorique »⁷¹⁴ dans l'*art de forger des concepts*⁷¹⁵, et suspend par là l'enchaînement des phrases articulées, pour pouvoir laisser place à de l'affect pur. C'est notamment en cela que le figural se distingue du figuratif : il est avant tout *déliaison*.

⁷⁰³ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 58.

⁷⁰⁴ Roland Barthes, « La fiction » in *Ibid.*, p. 94.

⁷⁰⁵ Jean-François Lyotard, « Langage, temps, travail : entretien avec Giairo Daghini », art. cit., p. 43.

⁷⁰⁶ *RP*, p. 9.

⁷⁰⁷ *DLG*, p. 10.

⁷⁰⁸ Herman Parret, « Préface » in *TXTI*, p. 7.

⁷⁰⁹ Jean-Michel Durafour, François Frimat, « Présentation », art. cit., p. 12.

⁷¹⁰ *Ibid.*

⁷¹¹ François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari, Biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2009, p. 418.

⁷¹² *DMF*, p. 6.

⁷¹³ *Ibid.* Nous soulignons.

⁷¹⁴ *RP*, p. 9.

⁷¹⁵ Définition de la philosophie selon Deleuze et Guattari. (*QQP*, p. 8.)

Ce présent sous-chapitre, plus long que la plupart des autres de notre étude, se concentre donc sur l'approche du figural tel qu'on peut la retrouver chez Lyotard. Nous souhaitons nous attarder aussi exhaustivement sur cette question car elle nous semble essentielle pour dégager au mieux un figural de la Mode, et, plus particulièrement, un figural de la Mode de Martin Margiela. Nous pouvons situer au mieux ce *signifiant* dans son contexte théorique et historique, tout en affirmant à quel point celui-ci est indispensable pour comprendre des notions ultérieures de Lyotard, qui nous aideront par après – dans la troisième partie de notre étude – à nous dégager du figural, pour nous concentrer plus exactement sur une approche de la *mystique matérialiste* lyotardienne : nous faisons ici références à ses travaux sur les notions d'*infans*, d'*anima-minima* et de *chose* – tel qu'on peut retrouver ce dernier concept dans son dernier texte⁷¹⁶, inachevé, portant sur la théologie augustinienne. Mais, pour atteindre ce *point d'arrivée*, il nous faut commencer par son *point de départ* : l'état de la pensée philosophique et intellectuelle du début de la seconde moitié du XXe siècle. Certains grands courants ont pu imprimer leurs marques dans la pensée française d'alors, à commencer par la phénoménologie husserlienne, ainsi que sa reprise par Sartre, qui a popularisé la pensée existentialiste⁷¹⁷. Cela étant dit, bien que Lyotard ait pu par après travailler sur la pensée sartrienne, il s'est alors inscrit dans une continuité bien plus proche de la pensée structuraliste de Claude Lévi-Strauss, ou de celle du Merleau-Ponty de *Signes* – même s'il faudrait plutôt voir ses connivences avec celui de *L'œil et de l'esprit*, ou encore du *Visible et de l'invisible*.

4.2.1. l'ambition du figural comme autre du langage

[Jean-Jacques Lecercle] rappelait que, dans les années 70, il était proprement inenvisageable, et, ce, quel que soit la discipline où on officiait, d'avoir des prétentions intellectuelles si l'on en passait pas – y compris pour le discuter – par un des trois grands systèmes de pensées, voire les trois : marxisme, structuralisme, psychanalyse. (Sandra Lucbert dans Julien Théry, « Après le naufrage réactionnaire : Lordon et Lucbert renouvellent la psychanalyse », in *On s'autorise à penser*, émission du 16/02/2025, Paris, Le Média, 2025.)

Lorsqu'en 1971, Jean-François Lyotard publie *Discours, figure*, ouvrage au sein duquel il introduit la notion de figural, il intervient dans un contexte où la logique *structuraliste* et la *sémiologie*⁷¹⁸ exercent une influence considérable.

⁷¹⁶ CA.

⁷¹⁷ Deleuze est revenu sur l'influence de Sartre sur l'intelligentsia de cette époque, comptant ainsi Lyotard. (*DLG*, pp. 18.)

⁷¹⁸ Voir à ce sujet : Roland Barthes, *L'aventure sémiologique* [1974], Paris, Seuil, 1985, pp. 9-14.

On demandait naguère « qu'est-ce que l'existentialisme ? ». Maintenant : qu'est-ce que le structuralisme ? [...] [Q]ui est structuraliste ? [...] : un linguiste comme R. Jakobson ; un sociologue comme C. Lévi-Strauss ; un psychanalyste comme J. Lacan [...] ; un critique littéraire comme R. Barthes ; des écrivains comme ceux du groupe Tel Quel... Les uns ne refusent pas le mot « structuralisme », et emploient « structure », « structural ». Les autres préfèrent le terme saussurien de « système ». ⁷¹⁹

Selon l'optique *lacanienne*, courant lui aussi en vogue au début des années 1970, l'approche structuraliste part du principe que *l'inconscient est structuré comme le langage*⁷²⁰, et que celui-ci – qu'il faut entendre exclusivement comme le *langage articulé* – est la base de tout système de signification⁷²¹. De ce fait, les approches intellectuelles dominantes d'alors considèrent tout phénomène culturel, et notamment l'image, comme un système de signes à *interpréter* et *décrypter* sur le modèle de la linguistique. Lyotard baptise cette attitude la « suffisance du discours » : soit un « système de la clôture dans [lequel] les hommes du langage croient enfermer tout ce qui est sens. »⁷²² Nous retrouvons ici les prémices de son approche générale quant à la terreur théorique.

Dans le paysage intellectuel du début des années 1970, Lyotard se démarque de deux manières. D'abord, en prenant la défense du sensible contre la *subordination totale au langage articulé*. Ensuite, en proposant une critique radicale de la *représentation*, en tant que principe unifiant tout visible dans une lecture ou un discours. C'est de cette double préoccupation que découle l'idée de « figural », qui s'est donné pour mission de *déchirer* le voile théorique qui identifie l'art et le sensible comme de simples « textes à lire »⁷²³. Ce voile empêche ainsi aux « hommes du langage » de prendre conscience du mécanisme de mise à l'écart du sensible, en jeu au sein même du langage articulé : « [l]e langage n'est pas un milieu homogène, *il est scindant parce qu'il extériorise le sensible en vis-à-vis, objet, et scindé parce qu'il intériorise le figural dans l'articulé.* »⁷²⁴ Cette image d'un *voile* qui fait barrière à une approche non filtrée quant au réel, ainsi que son déchirement comme seule possibilité d'atteindre ce réel en question, sont les deux concepts majeurs que nous étudions dans ce sous-chapitre. Dans l'introduction de *Discours, Figure*, ce voile est présenté à la fois comme une *aliénation de l'œil*, et comme un espace laissé

⁷¹⁹ Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? » in *ID, op. cit.*, p. 238.

⁷²⁰ « On peut même tenir cette hypothèse comme la plus fondamentale à toute l'élaboration théorique lacanienne » (Joël Dor, *Introduction à la lecture de Lacan*, Paris, Denoël, 2002, p. 17.)

⁷²¹ Lyotard parle de « ce qu'[il] croi[t] être l'interprétation de Jacques Lacan, et plus généralement du penchant présent à enfourner toute la sémiologie dans la linguistique ». Le « penchant présent » dont il parle est « [c]laimement exprimé par exemple par Roland Barthes dans sa Présentation au n° 4 de *Communications*, ou par A.-J. Greimas, *Sémantique structurale.* » (*DF*, p. 251.)

⁷²² *DF*, pp. 11-12.

⁷²³ *Ibid.*, p. 13.

⁷²⁴ *Ibid.*, Nous soulignons.

de côté par la pensée occidentale depuis les débuts de la philosophie platonicienne – espace baptisé comme celui de *l'ombre* : *Discours, figure* serait « une défense de l'œil, sa localisation. Il a pour proie l'ombre. La pénombre qu'après Platon la parole a jetée comme un voile de gris sur le sensible, qu'elle a thématifiée sans cesse comme un *moins-être, dont le parti n'a que très rarement été pris* vraiment. »⁷²⁵ Ce concept de voile entre alors dans ce que Lyotard élabore « au début des années 1970 » :

[une] « ontologie de l'événement » : la réalité est faite d'événements imprévisibles plutôt que de régularités structurées (opposition au structuralisme) ; ces événements doivent être interprétés, mais ils ne le seront jamais complètement ni adéquatement, *il y a toujours un « reste »* ; Lyotard les qualifie comme des « intensités libidinales » et « affects », qu'il voit comme des manifestations des pulsions primaires postulées par Freud.⁷²⁶

Nous percevons alors dans cette attitude un paradigme scientifique quant à l'esthétique, tel que le résume Deleuze et Guattari dans leur *Qu'est-ce que la philosophie ?* : tel Orphée, il est attendu du philosophe, de l'artiste, et bien entendu de l'artiste-philosophe, de plonger au cœur de ce qui se trouve en deçà du voile, et de remonter « les yeux rouges, les tympan percés »⁷²⁷, parce que chargé d'images et de sensations *trop grandes pour eux*, qui sont alors à partager avec ceux restés en haut.

La philosophie, la science et l'art veulent que nous déchirions le firmament et que nous plongeons dans le chaos. Nous ne le vaincrons qu'à ce prix. Et j'ai trois fois vainqueur traversé l'Achéron. Le philosophe, le savant, l'artiste semblent revenir du pays des morts. [...] L'artiste rapporte du chaos des variétés qui ne constituent plus une reproduction du sensible dans l'organe, mais dressent un être du sensible, un être de la sensation, sur un plan de composition organique capable de redonner l'infini.⁷²⁸

C'est à partir de ce constat du figural que Dubois en est arrivé à théoriser les trois temps du figural : les yeux rouges, les tympan percés de cet « événement figural [qui], lorsqu'il advient, fulgure ou sidère le spectateur, lequel se retrouve alors, à la fois saisi (de stupeur) et dessaisi (de ses habitudes de perception ou de compréhension), démuni, sans voix, bouche bée »⁷²⁹. Le figural signale le *passage* de l'affect. Dans ce contexte, Lyotard n'emploie pas ainsi le terme de *figural* pour désigner la simple figuration ou un retour à un art mimétique – définition ou

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 11. Nous soulignons.

⁷²⁶ Jacques Aumont, Michel Marie, Entrée « A-cinéma » in *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, pp. 7-8. Nous soulignons.

⁷²⁷ *CC*, p. 14.

⁷²⁸ *QQP*, p. 202.

⁷²⁹ Philippe Dubois, « La question du figural », art. cit., pp. 66-67.

confusion que l'on tend à retrouver aisément dans la littérature sur le sujet⁷³⁰. Au contraire, il oppose le figural au *figuratif*, en soulignant qu'il s'agit d'une tout autre façon d'appréhender l'image : non plus comme un relais de sens ou une représentation d'un référent, mais comme l'émergence d'une *force* ou d'un *désir* qui échappe à la clôture du « tout-langage » vu précédemment, à partir d'un travail de l'affect – ce dernier « pour Lyotard, est matériel : un son, une couleur, une caresse, tout ce qui a la capacité d'affecter ou de susciter le désir. »⁷³¹ Dans *Discours, figure*, il puise des éléments à la fois chez Merleau-Ponty (pour l'idée d'une *chair du visible*⁷³²), chez Freud (pour comprendre les processus *primaires* et *secondaires*, le travail du rêve⁷³³ et la pulsion⁷³⁴), et dans ses propres questionnements sur la phénoménologie et le structuralisme. Le résultat est un texte dense⁷³⁵ qui propose de considérer le visible comme un *événement* plutôt qu'un arrière-plan, et qui sape l'ambition rationaliste de tout recouvrir sous un discours univoque. La thèse directrice de Lyotard qui en ressort est que les approches strictement linguistiques du monde – dont la sémiologie visuelle naissante à ce moment-là est emblématique – manquent ce qui dans l'image relève justement de l'*affect*, de l'*énergie* et de la *pulsion*. Le figural se situe précisément à cet endroit : un *tiers-espace*, un *outré-monde*⁷³⁶ donc, où le visible n'est plus subordonné à la lecture, mais se manifeste dans sa *puissance*.

Dans ce sous-chapitre, nous nous employons à déployer cette notion, en suivant la structure suivante : nous allons chercher à montrer comment Lyotard s'inscrit dans une filiation avec Merleau-Ponty, tout en critiquant ses limites ; puis nous allons expliquer la manière dont la logique du figuratif met l'événement à distance ; pour ensuite présenter comment le figural opère un *déchirement* de ce voile *représentationnel* ; pour illustrer enfin cette opposition par l'exemple de la *ligne* et de la *lettre*, prolongé par la logique *poétique* du « coup de dé » de Mallarmé. À partir de cette analyse du figural dans la pensée de Lyotard, nous pourrions alors démontrer que ce concept dans la pensée de cet auteur « devient le nom d'une conception non linguistique de la représentation, du texte et de l'image, en même temps qu'il vient servir une pensée du désir comprise comme force libidinale critique. »⁷³⁷ Le figural s'inscrit alors aisément dans l'entreprise philosophique globale de Lyotard, celle qui en a fait « l'ennemi du

⁷³⁰ Fernande Saint-Martin, « Des conditions de possibilité d'une rhétorique visuelle », art. cit., p. 27.

⁷³¹ Jacques Aumont, Michel Marie, Entrée « A-cinéma », art. cit., p. 8.

⁷³² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964.

⁷³³ Voir à ce sujet : Jean-François Lyotard, « Le travail du rêve ne pense pas » in *DF*, pp.239-270.

⁷³⁴ Notion qui sera au centre de son recueil *Des dispositifs pulsionnels*. (DP.)

⁷³⁵ Dans une « appréciation du livre », Deleuze qualifie celui-ci comme « à la fois dispersé, fuyant dans tous les sens, et pourtant fermé comme un œuf ». (*ID*, p. 299.)

⁷³⁶ *DF*, p. 13.

⁷³⁷ Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, op. cit., p. 4.

rationalisme systématique, de tous les dogmes, de tous les métarécits théoriques [et du] totalitarisme d'une rationalité instrumentale et isomorphe parjure aux événements, aux différences constitutives, aux altérités »⁷³⁸.

4.2.2. La question du *voile du réel* : héritage et dépassement de Merleau-Ponty

Le visible bordé par l'invisible : la chair du monde et la critique de la mimesis

Autrefois, les hommes avaient un ciel chargé d'une ample richesse de pensées et d'images. La signification de chaque chose résidait dans le fil de lumière qui la rattachait au ciel ; glissant le long d'un tel fil, au lieu de séjourner dans ce présent-ci, le regard s'élevait au-delà de celui-ci vers l'essence divine, vers, si l'on peut ainsi dire, un présent de l'au-delà. (Georg W. Friedrich Hegel, cité dans : Robert Legros, *Hegel, La vie de l'esprit*, Paris, Hermann, 2016, p. 95.)

Aux yeux de Lyotard, auteur d'un *Que sais-je ?* à propos de la phénoménologie, l'une des percées majeures de « ce “mouvement”, de ce “style” »⁷³⁹ réside dans la mise en avant du *visible* comme une entité qui n'est plus purement *objective* ou *externe* à l'œil, mais déjà teintée elle-même d'une *épaisseur*. Merleau-Ponty, dans *L'Œil et l'Esprit*, avait fait valoir que la perception n'est pas un simple enregistrement d'objets : lorsqu'un sujet voit un paysage, il est en quelque sorte déjà *pris* dans ce paysage. Nous pouvons penser à l'exemple suivant :

Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures du soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique.⁷⁴⁰

Cet exemple nous donne ainsi à voir que chacun de ces objets – la piscine, l'eau, les cyprès, les photons qui rebondissent sur chacun d'eux, et l'œil qui les regarde – n'existe pas que par lui-même : tous sont entrelacés en un système, en une *chair*. De fait, le visible, selon Merleau-Ponty, est ainsi encadré ou bordé par de l'*invisible*, autrement dit un *fond d'indétermination* qui donne sa profondeur à toute vision – ce fond qui donnera lieu à une note de son dernier ouvrage, au sein de laquelle le terme de *figural* est apparu pour la première fois⁷⁴¹. Lyotard reconnaît immédiatement l'importance de cette intuition : il y a un *voile* dans la perception, ou une *opacité*, qui fait que la vision ne peut jamais être ramenée à un énoncé clair et distinct. Loin de

⁷³⁸ Jean-Michel Durafour, François Frimat, « Présentation », art. cit., p. 13.

⁷³⁹ *LP*, p. 3

⁷⁴⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 70-71.

⁷⁴¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 295.

la logique de la *mimesis*, tradition platonicienne qui faisait de l'image une simple copie soumise à l'*idée*⁷⁴², Merleau-Ponty montre que la peinture, à partir de Cézanne – qui « a constitué un véritable cas d'école pour la philosophie du XX^e siècle »⁷⁴³ –, s'efforce de présenter la *naissance* de la forme⁷⁴⁴. Lyotard le suit ainsi dans cette problématique :

À partir de Cézanne il me semble que l'objet pictural va subir de nouvelles mutations, c'est-à-dire qu'il n'est plus à lire – pas plus qu'à l'époque du Quattrocento – et il ne peut pas être à lire pour une raison simple : il n'y a plus de Saint Récit à reconnaître, l'image n'est plus ancrée « sur ». Mais d'un autre côté, l'objet pictural n'est plus traité comme une fenêtre donnant à voir, sur une scène qui serait là-bas, de l'autre côté, derrière le support.⁷⁴⁵

Le peintre ne se contente ainsi plus de reproduire ce que voit la rétine : il cherche, selon Merleau-Ponty, à *rendre visible* le mouvement *originnaire* de la perception – un mouvement qui n'obéit pas aux lois classiques de la représentation. Il s'agit, en définitive, de faire « craquer » ce qu'il appelle la « forme-spectacle »⁷⁴⁶ – soit la *représentation*. Cette vision du visible comme « chair » a une conséquence capitale : elle fait vaciller la croyance selon laquelle l'œil serait un organe strictement passif enregistrant des images. Pour Merleau-Ponty, regarder, c'est déjà être *engagé* dans le monde⁷⁴⁷ – et ainsi se donne à voir, entre autres, sa reprise du concept classique de l'*intentionnalité* en phénoménologie. Lyotard reprend cette idée, mais estime que Merleau-Ponty reste, malgré tout, trop empreint d'une *passivité* phénoménologique. Pour le Lyotard de *Discours, figure*, l'acte de voir est traversé par une *énergie* ou un *désir* qui va au-delà de la simple *coappartenance* du sujet et de l'objet.

Du « on » au « ça »

Lyotard formule ainsi sa critique: malgré un désir manifeste de s'échapper d'un « crédo hégélien d'une pensée toute-verbale »⁷⁴⁸, il soupçonne Merleau-Ponty, et plus largement la phénoménologie, de vouloir encore *comprendre* l'événement perceptif⁷⁴⁹. Or, comprendre,

⁷⁴² Car le poète représenterait une table qui serait la copie d'une peinture, elle-même la copie d'une table fabriquée par un artisan, lui-même faisant une copie de la table idéale du monde des idées. (Platon, *La République*, livre X [IV^e siècle av. J.-C.], Paris, GF Flammarion, 2002, p. 484-485.)

⁷⁴³ Mauro Carbone, « La déformation en tant que principe de déreprésentation : Le Cézanne des philosophes français » in *Nouvelle revue d'esthétique*, 2013/2, n° 12, 2013, p. 201.

⁷⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, op. cit., pp. 74-75 ; *DF*, p. 21.

⁷⁴⁵ Lyotard, « Peinture et désir » in *TXTI*, p. 52.

⁷⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 67

⁷⁴⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Causeries*, Paris, Seuil, 2002, p. 28-29.

⁷⁴⁸ Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, op. cit., p. 150.

⁷⁴⁹ « La phénoménologie ne peut pas atteindre la donation [...], elle est encore une réflexion sur la connaissance. » (*DF*, p. 21)

c'est encore ramener le singulier à une intention ou à une forme d'anonymat – ce que Lyotard a appelé la perspective du « on », à la suite de la curiosité de Merleau-Ponty quant à la recherche d'une perception *désubjective* ou *objective*. Par cette remarque, Merleau-Ponty et la « phénoménologie se trouvai[ent] révoqué[s] pour [leur] impuissance à atteindre *la matrice secrète du visible, l'altérité initiale de l'événement sensible* »⁷⁵⁰. En réaction à ce geste, Lyotard, au sein de *Discours, figure*, veut plutôt insister sur le fait que l'événement est *ingouvernable*, qu'il se donne comme un *choc* irrécupérable par la pensée. Il reprend à nouveau Cézanne, qui, par son approche, a fait en sorte « [q]ue la Montagne Sainte-Victoire cesse d'être un objet de vue pour devenir un événement dans le champ visuel... »⁷⁵¹. Cette phrase résume à elle seule son exigence : la quête n'est pas de *re-connaître* la montagne, mais de laisser affleurer la véritable *donation du visible*⁷⁵², cette part de pulsion qui fait vaciller la cognition. Il s'agit d'être témoin de l'*apparition* de la montagne à l'état *naissant* de son observation. Jusqu'ici, Lyotard et Merleau-Ponty sont encore en accord, sauf que le premier voit malgré tout dissimulé dans cette attitude le signe d'une *violence* ou d'une *terreur* non dite à partir de cette approche du « on ». Les grandes orientations philosophiques occidentales, y compris la phénoménologie, auraient trop souvent cherché à « couvrir » cet excès par une grille rationnelle, par du *logos* – « tradition qui s'en est pris à "l'enfant en nous" et au "monstre" qu'est l'enfance »⁷⁵³.

Comme Big Brother, le système délire des humains sans enfance. On dit que c'est pour une meilleure mise à disposition de leurs capacités au bénéfice de la « production ». Ce n'est pas assez dire : le système veut avoir et être l'*infantia* aussi, la faire parler, elle, la Silencieuse, la Perverse, l'Horriifiée. L'« infantile » est l'ultime témoin qu'on ne naît pas « humain », prêt à l'usage et à l'échange. Qu'on doit barrer l'errance initiale et torturer (déplacer, refouler, condenser, sublimer) les flux pulsionnels pour *mettre le petit monstre à la norme requise*.⁷⁵⁴

Faire parler l'enfant – qui, étymologiquement, correspond à celui qui ne parle pas, car captif de l'enfance, « ce qui ne se parle pas », « enfance qui n'est pas un âge de la vie et qui ne passe pas »⁷⁵⁵ – est une autre ambition de cette tradition *logocentriste*. Par ces remarques et cette critique de la phénoménologie, Lyotard fait ainsi de nouveau allusion à la « terreur

⁷⁵⁰ Jacob Rogozinski, « Lyotard : le différend, la présence » in : Francis Guibal, Jean-François Lyotard, Jacob Rogozinski, *Témoigner du différend : Quand phraser ne se peut, Autour de Jean-François Lyotard*, Bordeaux, Éditions Osiris, 1989, p. 73.

⁷⁵¹ *DF*, p. 21

⁷⁵² *Ibid.*

⁷⁵³ Daniel Desroches, *La philosophie comme mode de vie : Une approche qui replace les philosophes au cœur de la cité Suivie de l'éthique de la cohabitation. Un aperçu*, article personnel de l'auteur mis à disposition sur son site web, URL : https://elg.ddesroches.com/Pdf/W3_Article_EC_Desroches_v3.pdf. Consulté le 10/12/2024, p. 9.

⁷⁵⁴ *DP*, p. 14. (En plus des mots déjà en italique, nous soulignons.)

⁷⁵⁵ *LE*, p. 9.

théorique »⁷⁵⁶ qui impose de l'ordre, *son* ordre, par-delà toute logique – en se référant à une certaine légitimité perçue comme naturelle de la *théorie* en soi, notamment dans la tradition philosophique⁷⁵⁷. Nous pouvons percevoir en cet acte ce que Platon et Aristote accomplissaient déjà, en enfermant l'art dans la *mimèsis* ; ou en ce que la modernité fait en décrétant que l'image doit être *lue* – en faisant d'elle « un moindre être, un décalque, une copie, une deuxième chose en état de moindre réalité »⁷⁵⁸. Par là, l'image se trouve en proie à une « domesti[cation] aux exigences de la signification [linguistique] », et se retrouve « cantonnée à son *espace plat* [celui de cette signification] »⁷⁵⁹. Or, pour Lyotard, comprendre la profondeur du visible exige de *démasquer* cette violence et de reconnaître que l'événement (au sens d'un *surgissement*) ne se laisse pas apprivoiser⁷⁶⁰. Il ne suffit donc pas que de passer du « je » au « on » (c'est-à-dire d'abandonner la subjectivité individuelle en faveur d'une perception partagée) : il faut encore passer au « ça », c'est-à-dire à la dimension *libidinale* ou *pulsionnelle* du visible⁷⁶¹. Par ce creusement nous serons capable d'atteindre cette *infantia*, qui « hante le discours »⁷⁶².

La chose [...] porte divers noms, des noms d'élosion. Kafka l'appelle l'indubitable, Sartre inarticulable, Joyce inappropriable. Pour Freud, c'est l'infantile, pour Valéry le désordre, pour Arendt la naissance. Baptisons-la *infantia*, ce qui ne se parle pas.⁷⁶³

Par conséquent, dans *Discours, figure*, cette chose porte le nom d'*espace de la figure*, – espace de l'autre du discours –. « Celui-ci [le discours] ne cesse pas de la [l'*infantia*, la figure] mettre à l'écart, il est sa séparation. Mais il s'obstine, par là même, à la constituer, comme perdue. À son insu, il l'abrite donc. Elle est son reste. »⁷⁶⁴

L'événement ou la force désirante

On le voit, cette perspective ouvre vers ce que Lyotard appelle le *figural* : ce point où la pulsion – ou le désir – investit la vision et la rend irréductible à un « texte à lire ». En même temps, ce figural se tient à distance de la passivité pure, car il est *énergétique*, *dynamique*, voire

⁷⁵⁶ *RP*, p. 9.

⁷⁵⁷ Déjà Adorno et Horkheimer énonçaient que, suivant cette approche traditionnelle, les « théories [y] sont dures et cohérentes, les doctrines morales propagandistes et sentimentales, même si elles semblent rigoristes, ou bien elles sont des coups de force consécutifs à la découverte du caractère de fait de la morale » (Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La dialectique de la Raison*, op. cit., p. 133.)

⁷⁵⁸ Louis Marin, *Des Pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1998, p. 10.

⁷⁵⁹ *DF*, p.215. Nous soulignons.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 146, p. 291.

⁷⁶¹ « Elle ne rattache le visible ni au Je-Tu du langage ni au On de la perception, mais au Ça du désir. » (*Ibid.*, p. 23.)

⁷⁶² *LE*, p. 9.

⁷⁶³ *Ibid.*

⁷⁶⁴ *Ibid.*

« spasmodique »⁷⁶⁵. Lyotard parlera plus tard, dans d'autres textes, de *force*⁷⁶⁶, de « décharge »⁷⁶⁷, de *déferlement libidinal*⁷⁶⁸, ou encore de *déluge pulsionnel* :

Le pulsionnel est « un fleuve », écrit Freud, qui cherche son débouché. Il n'a pas, au moins pour un temps, de cours « naturel ». Il peut se trouver un estuaire n'importe où sur la carte du corps. C'est à quoi travaillent les représentations. le psychique n'est, de ce point, qu'affairement à canaliser le flux erratique, pressé par l'angoisse de l'inondation.

Telle fut en chacun, et qui lui reste inconnue, l'étrange épreuve de l'enfance : l'errance quant aux zones où diriger la crue, les errements. Les excitations externes qui affectent alors le corps *infans* ne font que désigner à la pulsion des issues de décharge, au hasard.⁷⁶⁹

Dans *Discours, figure*, Lyotard met surtout en avant l'idée qu'un tel surgissement contrarie la *bonne forme* du discours, ce qu'il explicite en opposant la *logique figurative* à la *force de la figure*. Nous souhaitons expliciter certains aspects de cette logique figurative, qui prolongent ainsi les caractéristiques du régime figuratif que nous avons vu à propos de la Mode. À nouveau, nous pensons à la *mimesis*, l'opposition entre ligne et lettre, ainsi que la notion de *bonne forme*.

4.2.3. La mise à l'écart du réel : la logique du figuratif et de la représentation

L'hégémonie de la mimesis dans l'art occidental

Le projet figuratif se constitue en effet comme effort de subordination des figures visibles à des figures lisibles et idéales. Le visible donne à voir (incarne, met en scène, figure) un texte, une historia au sens albertien du terme. L'acte pictural de la composition, nous dit à ce propos Alberti, consiste à articuler visible et lisible, à faire lire un texte (allégorie mythologique ou texte biblique), à rendre manifeste l'histoire. (Olivier Scheffer, « Qu'est-ce que le figural ? », art. cit., p. 915.)

Nous situons donc l'origine de cette *violence théorique* dans l'idée platonicienne selon laquelle les images ne seraient que des *imitations d'imitations*⁷⁷⁰. Selon Platon, l'art – qui ne peut être que figuratif – se trouve déjà deux degrés plus bas que la *Forme* idéale : une chaise peinte n'est qu'une *copie*, qu'un décalque, d'une chaise réelle assemblée, elle-même copie de l'Idée de la chaise, soit son origine parfaite.

⁷⁶⁵ Sur cette notion, voir : Jean-François Lyotard, « Le fait pictural aujourd'hui » in *TXI*, pp. 224-239.

⁷⁶⁶ *DMF*, p. 311.

⁷⁶⁷ *RP*, p. 9.

⁷⁶⁸ *DP*

⁷⁶⁹ Jean-François Lyotard, « Avis de déluge » in *Ibid.*, p. 10.

⁷⁷⁰ Platon, *La République*, livre X, *op. cit.*

Les images, avec leurs corps matérialisés et périssables, lui [Platon] semblent sensibles et trompeuses, et doublement éloignées de la vérité. Avec des images, on ne saurait créer un État, pas non plus une science. Le seul garant de l'identité est le *logos* des Idées, que Platon déploie au-dessus de nos têtes comme un ciel d'étoiles fixes.⁷⁷¹

Cette attitude demeure extrêmement marquante dans toute l'histoire esthétique occidentale, influençant des penseurs majeurs comme Aristote, qui fait de la *mimesis* la base de la poésie, ou encore Leon Battista Alberti, qui déclare dans *De Pictura* que le peintre « n'aspire qu'à imiter ce qui peut être vu sous la lumière »⁷⁷² : imiter et représenter seraient alors les deux seules vertus d'une image. Le résultat de cette tradition est, pour Lyotard, un *principe général de la représentation*⁷⁷³, qui part du principe que la peinture – ou plus globalement l'image – doit surtout *restituer* la réalité. Dans la Renaissance italienne, par exemple, on retrouve cette obsession d'une perspective exacte qui place le spectateur en face de l'*historia*⁷⁷⁴ qu'il faudrait reconnaître, comme s'il s'agissait d'une *fenêtre* sur le monde réel. Comme nous l'explique Guillaume Soulez, chercheur et spécialiste en histoire de l'image – notamment par rapport à l'image cinématographique :

Longtemps, de même, c'est la « peinture d'histoire » [...] qui sera le genre noble par excellence de la peinture, parce qu'elle s'approche le plus du discours public par son ancrage dans la réalité historique et sa visée pédagogico-politique.⁷⁷⁵

Bien que l'art ait considérablement évolué depuis, Lyotard estime que notre sens commun continue de voir l'image comme un miroir du monde, donc un objet lisible, par lequel on identifie un référent. Nous pourrions même avancer que l'*idéologie du figuratif* se perpétue dans des formes plus modernes, y compris dans l'art abstrait⁷⁷⁶, tant qu'une finalité « représentative » – « c'est-à-dire d'offrir au spectateur des instances d'identification, des formes reconnaissables [des carrés, des cercles, des lignes "affectés" par l'état émotionnel du peintre], et pour tout dire matière à mémoire »⁷⁷⁷ – reste sous-jacente. Gageons que cette idéologie perdure tout autant dans la Mode.

⁷⁷¹ Gottfried Boehm, « Par-delà le langage ? Remarques sur la logique des images », *Trivium* (en ligne), 1, 2008, URL : <http://journals.openedition.org/trivium/252>. Consulté le 08/09/2020.

⁷⁷² Leon Battista Alberti, *De pictura* [1435], Paris, Le Seuil, 2004, p. 44.

⁷⁷³ Jean-François Lyotard, « Freud selon Cézanne », art. cit.

⁷⁷⁴ Anne-Marie Christin, *L'invention de la figure*, Paris, Flammarion, 2011, p. 16.

⁷⁷⁵ Guillaume Soulez, *Quand le film nous parle*, op. cit., p. 41.

⁷⁷⁶ *DF*, pp. 210-213 ; Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, op. cit., p. 392.

⁷⁷⁷ *DP*, p. 67.

Lyotard constate donc que la sémiologie visuelle, lancée par des auteurs comme Roland Barthes, a transposé à l'image les règles fondamentales du signe linguistique⁷⁷⁸ – en référence à la signification verbale. L'idée maîtresse est que l'image serait, en dernier ressort, un *message* à décoder : on chercherait le signifiant plastique, le signifié culturel, et le référent, exactement comme si l'image devait être *lue*⁷⁷⁹. Cette démarche a le mérite de rendre l'image *intelligible*, mais elle manque, selon Lyotard, tout ce qui fait la spécificité d'une véritable perception *oculaire* : elle *efface* le visible pour n'en retenir que la fonction signifiant-signifié, un peu comme le lecteur qui ne regarde pas les lettres elles-mêmes mais les traverse pour comprendre le texte. Ainsi serait la différence fondamentale entre le lire et le voir : l'image devient pareil à un texte.

Rappelons⁷⁸⁰ que, face à un texte écrit, le lecteur n'analyse pas chaque lettre l'une après l'autre, mais bien par « paquet »⁷⁸¹ ; et le texte y est plutôt « entendu que lu », puisque le lecteur est emporté dans un « mouvement instantané vers la signification »⁷⁸² : l'étape de discernement des unités graphiques minimales (la reconnaissance des lettres) se trouve être aussitôt oubliée une fois qu'elle a été effectuée, étant donné que le lecteur s'arrête sur les unités de sens, qui résultent des signifiés issus de chacun des morphèmes reconnus par ce dernier. Ainsi, le lecteur voit plutôt les significations associées à chacun de ces *paquets* de sens, et de là, il est attendu qu'il n'y ait aucune *perturbation* graphique lors du processus de lecture, au niveau des normes graphiques notamment (même police, même taille des caractères etc.) ; car comme le disait Lyotard : « la ligne-lettre a été apprise ; déjà connue, elle n'a besoin que d'être reconnue au sein d'une combinaison nouvelle (le mot, la phrase). »⁷⁸³ La lecture se fait donc en ligne droite, à un rythme syncopé mais allant toujours dans le même sens, l'aspect graphique du texte aidant en

⁷⁷⁸ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », art. cit.

⁷⁷⁹ Il s'agit avant tout de « relier le plan de la dénotation et le plan de la connotation, idée qu'il [Barthes] développe dans "rhétorique de l'image", avec l'exemple fameux de la publicité Panzani. Les trois couleurs blanc-rouge-vert, en plus d'être des couleurs qui se dénotent elles-mêmes (comme le mot "rouge" dénote la couleur rouge), suggère (connotent) l'idée d'Italie, et sont ainsi pour Barthes une métonymie qui renvoie au signifié "italianité". » (Guillaume Soulez, *Quand le film nous parle*, op. cit., pp. 34-35.)

⁷⁸⁰ Le paragraphe suivant est une reprise et une réécriture de notre propre travail : Alexis Vandeweerd, *Encres criantes, peintures (é)mouvantes Le figural à l'épreuve de l'œuvre picturale de Henri Michaux et des films sans caméra de Stan Brakhage*, mémoire de Master en Enseignement Secondaire, sous la direction de Nathalie Roelens, Luxembourg, *Uni.lu*, 2021, pp. 47-48.

⁷⁸¹ Bernard Vouilloux, « Lire-voir : la co-implication du verbal et du visuel » in *Textimage Varia 3, Acta Fabula*, 2013, URL : https://www.revue-textimage.com/07_varia_3/vouilloux.pdf. Consulté le 03/04/2019.

⁷⁸² Louis Marin, « Éléments pour une sémiologie picturale » in *Études sémiologiques, Écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 22.

⁷⁸³ *DF*, p. 216.

cela, car l'objectif serait d'éviter de faire dévier l'attention du lecteur en dehors de l'espace mental et sonore qui est créé au fur et à mesure de sa lecture, bloc de sens par bloc de sens : comme a pu le dire Jacques Bouveresse, « dans la lecture, les signes ne sont pas normalement les objets immédiats de la perception [...], ce sont plutôt les significations elles-mêmes qui sont d'une certaine façon directement perçues »⁷⁸⁴.

Or, c'est précisément cette logique, que Lyotard appelle la *violence* ou la *terreur théorique*, qui aboutit à mettre à l'écart le réel de l'image – geste qui serait le cœur du figuratif, pareil au propre de la tragédie selon Nietzsche⁷⁸⁵, puis repris par Lyotard dans *Discours, Figure* : la bonne forme *apollinienne* met à l'écart la force *dionysiaque*, tout en se faisant passer pour celle-ci ; et ainsi le beau finit par n'être que synonyme de symétrie, de respect et d'ordre, mettant ainsi à l'écart une autre conception, plus *sauvage*, de la beauté.

Au lieu de laisser surgir l'événement pictural, le structuralisme, le lacanisme et la sémiologie imposent une grille⁷⁸⁶, un système. Ils négligent ce que Lyotard appellerait une *résistance du sensible* ou *du corps*. Reprise sous d'autres habits, la représentation reste l'idéologie dominante : il y aurait un référent (un sens) que l'image doit transcrire, et le spectateur le « lira » plus ou moins fidèlement. Cette emprise se constate tout autant dans les médias contemporains, dans la publicité, ou même dans les sciences humaines, où l'on prétend *expliquer* tout ce que l'on voit et transformer tout visible en *lisible*⁷⁸⁷.

4.2.4. Le déchirement du voile : l'émergence du figural

Un concept-clé : l'événement comme source de trouble

Faire émerger la figure hors du texte, la libérer de la suprématie de l'historia, de la narration et du commentaire ne signifie pourtant pas que le visible perde tout sens. [...] Cette protestation se double du désir profond de mesurer et d'exprimer un espace qui justement échappe à la prise du textuel et de l'ordre discursif (un dehors du langage qui le travaille pourtant, on va le voir, de l'intérieur). (Olivier Scheffer, « qu'est-ce que le figural ? », art. cit., p. 916.)

⁷⁸⁴ Jacques Bouveresse, *Langage, perception et réalité, T. I : La perception et le jugement*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1995, p. 188.

⁷⁸⁵ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* [1872], Paris, Gallimard, 1977.

⁷⁸⁶ Jean-Marie Floch présente notamment le figural « à des acteurs de la "vie antérieure" à toute application d'une grille de lecture. » Jean-Marie Floch, « Bricolage plastique, abstraction classique et abstraction baroque » in *Actes Sémiotiques*, Bulletin, v. X, n. 44, 1987, p. 221.

⁷⁸⁷ *DF* p. 316.

La critique lyotardienne culmine dès lors dans l'idée d'événement. Pour Lyotard, un événement est ce qui ne peut se réduire ni à un savoir ni à une représentation – il se trouve en dehors du *pré-inscrit* ou des *synthèses déjà établies*⁷⁸⁸ ; il n'est ni anticipable, et n'est repérable qu'après-coup, une fois qu'il a déjà disparu. Il se produit comme un choc, un *accident*. Lorsqu'un peintre comme Cézanne tente d'immobiliser la montagne Sainte-Victoire, c'est moins pour la représenter que pour « faire advenir » ce moment inconnu, quelque chose qui excède l'ordre optique, visuel ou attendu. Deleuze, dans sa lecture de Bacon, adoptera une perspective similaire, parlant de la figure comme ce qui échappe à la figuration⁷⁸⁹ – comme nous le verrons par après. Lyotard, dans *Discours, figure*, va un peu plus loin : il ne se contente pas de décrire la peinture moderne comme *renonçant* à l'imitation ; il postule qu'il y a, au fond de tout acte perceptif ou créatif, un désir susceptible de *contrarier* – de *déconstruire* – la bonne forme, cette mise en ordre rationnelle. Cet affrontement mène à la production du figural, qu'on pourrait définir comme la puissance transformatrice de la figure au sein d'un champ. La figure, ici, n'est pas synonyme d'*objet figuré* – qui correspondrait plutôt au figuratif –, mais d'un surgissement d'énergie où la vision rencontre le désir et désarrime la représentation :

J'appellerais figure ici, et en ce qui concerne l'objet de mon discours, ces agencements profonds qui gouvernent l'inscription picturale, ce sont des figures matrices. Ces figures ne sont pas les figures du peintre, ce sont des figures qui empoignent des collectivités de gens qui peignent et aussi des collectivités de gens qui vont regarder la peinture. Ce n'est pas l'expression personnelle, on a un agencement souterrain extraordinairement actif, qui sont les choses qui en fait ordonnent le lieu d'inscription et les modalités d'inscription.⁷⁹⁰

Trois « profondeurs » de la figure : image, forme, matrice

La citation précédente correspond à une définition de la figure chez Lyotard à une époque antérieure à *Discours, Figure*. Il se rendra compte par la suite que la figure ne peut se situer qu'à ce niveau dit de la *matrice*. En effet, dans sa thèse d'État, Lyotard a expliqué par après que la figure tend à s'exprimer à partir de divers niveaux de profondeur⁷⁹¹, d'accès – impossible – au figural. Par profondeur, il faut entendre ici la *profondeur invisible* inscrite au cœur du visible ; héritage de ses études sur le visible et l'invisible chez Merleau-Ponty. Ces trois niveaux de profondeur s'articulent comme suit.

⁷⁸⁸ *LI*, pp. 66-67.

⁷⁸⁹ *FB*, p. 12.

⁷⁹⁰ Jean-François Lyotard, « Peinture et désir », art. cit., p. 56.

⁷⁹¹ *DF*, op. cit., p. 71, pp. 281-294.

Tout d'abord, nous avons la *figure-image*, qui est celle qu'on voit explicitement dans un tableau ou un texte disposé de façon particulière. Ainsi, en elle, « le désir se laisse voir (au sens du lapsus) comme une transgression du tracé mimétique traditionnel (fondée sur une correspondance conventionnelle entre dessin et réalité) comme dans les dessins érotiques de Picasso qui propose un corps qui adoptent plusieurs postures en même temps. »⁷⁹² Elle renvoie alors à l'aspect sensible immédiatement perceptible. Par exemple, une forme colorée qui attire l'œil ; ou, dans la Mode, le vêtement en soi – le vêtement vu. Dans un second temps, nous avons la *figure-forme*, qui correspond à un niveau plus souterrain, où s'opère une organisation latente. Il se peut qu'un peintre ou un poète emploie des schèmes, des lignes de force non immédiatement visibles, mais qui informent la structure de l'œuvre. On ne les voit pas d'emblée, on les *devine*. Dès lors, la figure-forme désigne « la Gestalt d'une configuration, l'architecture d'un tableau, la scénographie d'une représentation, le cadrage d'une photographie, bref le schème. »⁷⁹³ Ainsi, en elle,

le désir transgresse les principes de la représentation eux-mêmes (la « bonne forme »), en proposant une « mauvaise forme » dionysiaque, comme l'action painting de Pollock (1946–1953) qui rend impossible l'identification de toute figures reconnaissable au profit d'un flux, d'un jet de peinture.⁷⁹⁴

Dans la Mode, la figure-forme se situerait au niveau de la logique d'un agencement vestimentaire – dans les réflexions ayant donné lieu à combinaison de vêtement, à telle figure de l'agencement de vêtements. Finalement, nous avons la *figure-matrice*, « pas plus visible qu'elle n'est lisible »⁷⁹⁵. Elle est la plus profonde : elle désigne la source même du désir, l'endroit où l'on ne peut plus parler de représentation ni de signification, où se joue la dynamique libidinale. Elle est « invisible » au sens où elle est un « en-deçà » du discours et de l'image, un lieu-pivot dont les manifestations sont essentiellement *transgressives*. Elle est « inatteignable ; les œuvres d'un peintre ou d'un poète en sont les “rejetons” mais ni l'écriture, ni la géométrie, ni la représentation elle-même n'en portent une trace visible, elles sont plutôt situées par rapport à cette matrice. »⁷⁹⁶ Dans la Mode, la figure matrice est tout autant invisible : elle correspondrait au désir à la base d'une envie de former un agencement vestimentaire ; désir intraduisible en mots, mais juste perceptible en affects – comme nous le montrons dans la partie III de notre travail. Ces trois strates articulent la manière dont Lyotard pense le *déchirement* du

⁷⁹² Guillaume Soulez, *Quand le film nous parle*, op. cit., p. 44.

⁷⁹³ DF, p. 271.

⁷⁹⁴ Guillaume Soulez, *Quand le film nous parle*, op. cit., p. 44.

⁷⁹⁵ DF, p. 278.

⁷⁹⁶ Guillaume Soulez, *Quand le film nous parle*, op. cit., p. 44.

voile du figuratif: la figure-image, la plus superficielle, dépend d'un travail plus profond (figure-forme) et, en dernière analyse, d'une impulsion inconsciente, la figure-matrice.

Le voile déchiré

Ainsi, le « trouble »⁷⁹⁷ que l'on ressent face à une peinture ou un texte qui déraile (comme, par exemple le *Coup de dé* mallarméen, que l'on va voir par après) résulte justement d'une incursion de ces couches plus profondes de la figuralité dans le champ visible. Le voile – entendons ici notamment le discours et la représentation – s'en trouve alors *déchiré* : l'espace textuel, qui se voulait lisible, se contamine d'une plasticité inédite ; l'espace pictural, qui se voulait figuratif, se contamine d'une *opacité* ou d'un *malaise*. Pour Lyotard, cette ambivalence est constitutive du figural : ni pure absence de sens, ni figuratif, il se tient dans un *entre-deux* qui fait vaciller l'hégémonie du signifiant. Il correspond alors à un « bouleversement, au sein d'un texte ou d'un espace pictural, des écarts réglés du signifiant, dérive du sens sous la pulsion d'une énergie, qu'on peut appeler désir si l'on veut, mais dont seules les opérations et non plus les fantasmes sont désormais représentées. »⁷⁹⁸ Regardons de plus près une incarnation de cette tension entre le figuratif et le figural, à partir d'un objet rencontré couramment dans la vie de tous les jours : le texte écrit.

4.2.5. La ligne & la lettre comme illustration, puis passage vers le coup de dé

La ligne : un appel à voir, non à reconnaître

Après avoir illustré plus concrètement les effets du figural – d'abord dans le cadre textuel ; puis dans le cadre pictural –, nous pourrions poser les bases d'une analyse des effets du figural dans la Mode. Au chapitre « La ligne et la lettre »⁷⁹⁹ de *Discours Figure*, Lyotard propose une démonstration concrète de l'application du figural. Comme nous l'avons vu ci-avant, il y explique que la *lettre* est apprise, normalisée, et qu'en lisant, nous reconnaissons très vite des morphèmes et des mots, sans prêter attention à la forme graphique. Il n'y a pas véritablement de « perception » de la lettre en tant que forme : nous la parcourons pour atteindre

⁷⁹⁷ *DF*, p. 22.

⁷⁹⁸ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Pierre Sorlin, *Octobre, Écriture et idéologie I, Analyse filmique d'Octobre d'Eisenstein (Études séquentielles)*, Paris, Albatros, 1976, pp. 172-173.

⁷⁹⁹ *DF*, pp. 211-238.

le signifié. La lettre demeure alors transparente : c'est un relais de la signification, exactement comme un phonème ne retient pas l'attention de l'oreille, puisqu'on vise aussitôt le sens⁸⁰⁰.

En revanche, la ligne qui n'obéit plus à ce codage – par exemple un tracé irrégulier, dérangeant, ou quelque variation qui rompt la familiarité – nous contraint à *rester* dans l'acte de voir. Lyotard appelle cela une « énergétique » : l'œil se trouve arrêté, il n'y a plus d'automatisme, pas de reconnaissance immédiate. On n'est plus dans la lecture, mais dans l'expérience d'un « voir en acte ». De ce fait, la ligne, lorsqu'elle échappe aux normes de l'écriture, devient un *geste* figural, qui réintroduit une intensité sensible dans ce qui n'était qu'un code graphique. C'est, selon Lyotard, un paradigme d'autant plus important qu'il élargit la perspective : la lettre représente toutes les formes discursives dominées par la reconnaissance – les entités de la bonne forme –, donc par la rapidité de la communication, tandis que la *ligne* figure l'espace de la plasticité, de la lenteur, du désir. On y retrouve donc deux types de regard : un voir qui demande alors de la lenteur⁸⁰¹, de la réflexion et de la ré-observation, soit une véritable perlaboration du regard ; contre le voir de la lettre, dressé à reconnaître, qui n'est que dans l'immédiateté. Lyotard souligne ainsi que l'on ne peut s'arrêter indéfiniment sur la lettre, car cela nuirait à la *communication*. En revanche, la ligne exige ce temps, cette attention, cette station. Elle mobilise le corps du regardeur, engage la liberté du mouvement oculaire, et résiste à l'évidence.

Mallarmé et le « coup de dé » : déstructurer l'écriture

Pour mieux ancrer cette thèse, Lyotard invoque la mise en page radicale de Mallarmé dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* – véritable déconstruction d'une écriture, appelée de ses vœux à propos du figural. Le poète y multiplie les tailles et emplacements de mots, joue sur les blancs, crée des *silences* typographiques. Non seulement ce poème donne un sens nouveau au concept de vers, mais il incite aussi le lecteur à un « parcours » visuel déroutant. Il ne s'agit plus de lire de gauche à droite, ligne après ligne, dans une linéarité ininterrompue : le texte devient tableau, voire Figure.

L'exemple du *Coup de dés* de Mallarmé prend à cet égard une valeur emblématique : ce que le poème entend dire, il ne le signifie pas (comme si le sens traversait les mots invisiblement), mais le désigne, l'exprime, le manifeste dans une extériorité spatiale. La constellation, l'océan du hasard se donnent à voir dans la disposition typographique des vers, dans leur flottement même, comme dans les blancs, les espacements (« le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture », notait Mallarmé dans sa préface). De sorte

⁸⁰⁰ « Lire est entendre et non pas voir. » (*Ibid.*, p. 217.)

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 218.

que s'ouvre dans ce prodigieux poème un « espace figural » : le signifié se trouvant au plus près du signifiant graphique, affectant par là-même la signification censée s'en extraire.⁸⁰²

Lyotard y voit donc un exemple parfait de *déconstruction de la bonne forme* : les signes typographiques s'émancipent de la pure intelligibilité pour se faire valoir comme *figuration plastique*. Suivant la formule de Paul Klee, le lecteur-œil *broute* la page en tous sens, prenant acte de la taille des caractères, des ruptures de marges, etc. Le *logos* (le sens discursif) est perturbé, voire mis en concurrence avec une autre dimension : ce que Lyotard appelle la *présence* de « l'espace figural » qui n'aboutit pas à un propos unique, mais nous ouvre un autre monde, un *oultre-monde*.

Cette expérience du poème mallarméen illustre la méthode même de Lyotard. Alors qu'une lecture strictement sémiologique ramènerait peut-être le poème à un simple jeu de signifiants ou de connotations, Lyotard montre qu'il s'agit de saisir un trouble plastique, un *faire voir* – voire un *faire voir le voir*⁸⁰³. On ne se situe plus dans la logique de l'illustration ou de « l'*historia* » telle qu'Alberti la concevait. Le *Coup de dés* produit de l'événement et non de la simple redondance.

Conclusion : le figural comme horizon d'une esthétique et d'une éthique du trouble

Le parcours tracé par Lyotard dans *Discours, figure* se solde donc par une subversion de l'idée même de *lecture*. Au lieu d'un monde perçu comme « texte », il propose de *ressentir* l'événement visuel et d'en suivre la *pulsation*, ce qui constitue le propre du figural. Il ne s'agit pas d'opérer un simple rejet de la signification – Lyotard admet que nous ne pouvons vivre sans discours –, mais de reconnaître que la signification (et le figuratif) ne couvrent pas tout. Il reste un *reste*, un « ça » qui persiste dans l'opacité du visible ou dans la surgie d'une force libidinale. À défaut de signification ou de sens, on peut voir dans le figural une approche à la notion de signifiante.

Il s'agit de montrer qu'il y a une connivence essentielle entre le dicible et le visible qui résulte de cette force libidinale, qui s'oppose en tout point à un devenir lisible des images, du discours et du monde :

⁸⁰² Olivier Scheffer, « Qu'est-ce que le figural ? », art. cit., pp. 916-917.

⁸⁰³ John Berger, *Voir le voir*, op. cit.

Il y a du voir jusque dans le dire [...] La forme du discours n'appartient pas à la signification [...] ne relève pas d'une membrure linguistique [...] elle produit le sens par démembrement-remembrement [...] Le sens vient en violation du discours [...] il est force ou geste dans le champ des significations il fait silence [...] ⁸⁰⁴

En proposant cette revalorisation d'un *espace non lisible*, Lyotard s'inscrit dans une critique philosophique plus large : il s'oppose à la tradition qui, depuis Platon, juge l'art en fonction de la ressemblance⁸⁰⁵, et il s'oppose aussi aux approches structuralistes qui assimilent toute forme à un signe. Par cette critique, il se rapproche de traditions plus subversives envers la perception du réel (du surréalisme, des avant-gardes picturales, de la poésie typographique) et de conceptions psychanalytiques (Freud, mais aussi dans une certaine mesure Lacan, quoique Lyotard demeure critique envers l'idée d'un inconscient « structuré comme un langage »). Même si Lyotard abandonnera par la suite le terme « figural » dans ses écrits postérieurs, on peut repérer la continuité de cette problématique dans sa réflexion sur le *sublime*⁸⁰⁶, sur la *phrase-affect*⁸⁰⁷, l'*imprésentable* et l'*infantial*⁸⁰⁸. Ce que Lyotard nommait « figural » se retrouvera donc, sous d'autres vocables, dans le souci de préciser *ce qu'on ne peut pas dire mais qu'on peut éprouver*. Ainsi, de *Discours, figure* à *Que peindre ?* ou au *Différend*, l'auteur poursuit une défense de l'en-dehors du langage, autrement dit d'un *excès* qui fait vaciller l'ordonnement rationnel et qu'il nomme parfois « présence », parfois « sublime ». En définitive, la notion de figural s'avère être le pivot d'une *contre-histoire* du visible et du discours. Elle réfute la croyance selon laquelle toute chose doit passer par une représentation ou un langage articulé. Elle montre qu'au cœur même des « images » – qu'elles soient picturales, poétiques ou oniriques –, se trouve une *force* que la culture s'efforce de subordonner au figuratif, c'est-à-dire à un usage de la figure aligné sur la mimesis et la communication. Or, Lyotard parie plutôt sur la possibilité d'une autre logique, qui s'adresserait à l'œil comme puissance d'invention et de désir⁸⁰⁹, et qui ferait surgir un trouble ne pouvant se résoudre ni dans le commentaire ni dans la syntaxe. Notons d'ailleurs que ce trouble signale la présence dans la philosophie de Lyotard d'une critique transcendant la question du visible et de la représentation, mais une critique de la terreur de la théorie :

⁸⁰⁴ Le texte dont est extrait cette citation a la particularité de pas avoir de signe de ponctuation. Nous avons donc pris la liberté de les rajouter. (*DMF*, pp. 32-33.)

⁸⁰⁵ *DF*, p. 11.

⁸⁰⁶ *LAS*.

⁸⁰⁷ Jean-François Lyotard, « La phrase-affect (d'un supplément au Différend) », art. cit.

⁸⁰⁸ *LE*.

⁸⁰⁹ « L'œil, c'est la force. » (*DF*, p. 14.)

Le XIX^e et le XX^e siècles nous ont donné tout notre saoul de terreur. Nous avons assez payé la nostalgie du tout et de l'un, de la réconciliation du concept et du sensible, de l'expérience transparente et communicable. Sous la demande générale de relâchement et d'apaisement, nous entendons marmonner le désir de recommencer la terreur, d'accomplir le fantasme d'êtreindre la réalité. La réponse est : guerre au tout, témoignons de l'imprésentable, activons les différends, sauvons l'honneur du nom.⁸¹⁰

Ce trouble marque, en tout cas, à l'époque de *Discours, Figure*, l'avènement d'un *événement visuel* : le figural est la condition pour que le visible ne se réduise pas à une copie, mais se révèle dans son élan dionysiaque⁸¹¹. En ce sens, il propose un programme esthétique – et même éthique – : favoriser les dispositifs où l'énergie pulsionnelle accède à la surface et conteste l'empire de la « bonne forme », de la réduction du monde perçu à un « texte » et au « tout-savoir ». Dans le cadre d'une réflexion plus vaste sur l'art, la Mode ou la culture contemporaine, la pensée du figural demeure ainsi un point de départ fertile pour comprendre comment l'excès ou l'anomalie peuvent se déployer dans des champs apparemment soumis à l'ordre symbolique. La Mode, « système » centré sur la production et l'observation des mots d'ordre, est donc un terrain idéal sur lequel observer une résistance à la mise à distance des affects, de la figure-matrice et du désir. Lyotard donne à lire, dans *Discours, figure*, un appel à *moins lire et à plus voir*, c'est-à-dire à retrouver la force ou la vitalité en amont du *logos*. C'est pourquoi son concept continue d'inspirer les recherches en esthétique et en théorie de l'image : il offre la perspective d'une *autre* histoire de la vision – une histoire énergétique, impulsive, libidinale – qui éclaire la présence d'un *désir* dans l'espace du visible, et ouvre la voie à ce qu'on pourrait appeler une *critique du régime discursif* dans nos usages mêmes du langage et de l'art.

Cela étant dit, notre approfondissement du concept de figural n'en est qu'à ses balbutiements – car, en effet, quelque dix ans après Lyotard, Gilles Deleuze reprendra ce concept à son compte, en faisant dériver son sens d'une logique du pur libidinal vers une *logique de la sensation*. Entre temps, la notion est restée plus ou moins dormante. Prenons par exemple les travaux de Christian Metz⁸¹², qui, eux, se sont plutôt intéressés au figurable, notamment dans le cas du cinéma. Pensons aussi aux textes de Louis Marin⁸¹³, qui, eux aussi, se sont concentrés par moments sur la notion de figure et de figurable.

⁸¹⁰ PE, p. 32.

⁸¹¹ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 88.

⁸¹² Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, op. cit.

⁸¹³ Louis Marin, *Des Pouvoirs de l'image*, op. cit..

4.3. Le figural chez Deleuze et Guattari : l'art comme logique de la sensation, et la Figure comme aliénation de l'aliénation

Le retour du figural sur le front de la scène théorique s'est donc fait à la suite de « l'aventure de l'Université Paris-Vincennes », au sein de laquelle Deleuze et Lyotard se sont côtoyés⁸¹⁴. Comme en témoignent les cours qu'a donnés Deleuze avant la publication du livre⁸¹⁵, son utilisation du figural lui a paru nécessaire au moment d'étudier les spécificités de la peinture. *A posteriori*, tout donne ainsi à penser, que ces réflexions ont joué un rôle majeur dans la philosophie du dernier Deleuze, au sein de laquelle il a défini la philosophie comme l'art de créer des concepts, et en a fait une discipline sœur de l'art et de la science. Nous pouvons donc approcher le figural deleuzien à partir de questions proprement esthétiques – aussi bien esthétiques quant au *visible* qu'à la façon de *voir* des notions (comme la philosophie ou l'art). Cela étant dit, sachant à quel point le figural lyotardien est ancré dans les questions de son époque – que l'on peut résumer par l'adage « tout est intensité(s) » –, nous gagnerions sans doute aussi à ancrer la question du figural dans la problématique libidinale d'alors. Par là, nous entendons la réflexion majeure de l'*Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari : les liens entre le psychique et les institutions. Pour ce faire, il nous faut orienter notre analyse non pas seulement vers Deleuze, mais tout autant vers Guattari, notamment au sein d'un texte du psychanalyste qui n'a pas fait date, mais qui poursuit les réflexions de Lyotard, particulièrement dans une approche des formations sociales. Ces approches, qui laissent alors la part belle à la *défiguration* – propre de la figure selon Grossman⁸¹⁶ –, s'appuient ainsi tout autant sur une réflexion à propos du *dicible* que du *sensible*, tel que Deleuze et Guattari ont pu en faire le bilan dans leur dernier ouvrage écrit à quatre mains⁸¹⁷.

Pour Deleuze – comme pour Guattari –, l'esthétique n'est pas un domaine à part, et sa philosophie-artiste accorde un statut privilégié, nodal à l'acte créatif. La philosophie [...] doit être à l'écoute des processus de singularisation artistique.⁸¹⁸

Nous pouvons donc conclure ce chapitre consacré au figural par une comparaison entre ces trois types de figural – de Lyotard, Deleuze et Guattari –, en montrant comment cette question engage

⁸¹⁴ « L'autre grande figure philosophique de Vincennes, proche aussi de Deleuze, est Jean-François Lyotard, venu du groupe *Socialisme ou barbarie*. Sa complicité avec Deleuze s'amorce autour de Nietzsche et de la décade de Cerisy de 1972 : "Ils sont venus ensemble et partis ensemble, avec une lecture de Nietzsche très proche." » (François Dosse, « 19. Deleuze à Vincennes » in *Gilles Deleuze et Félix Guattari, op. cit.*, p. 418.)

⁸¹⁵ *SP*

⁸¹⁶ Evelyne Grossman, *La Défiguration, op. cit.*

⁸¹⁷ *QQP*

⁸¹⁸ François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari, op. cit.*, p. 511.

les réflexions du dernier Lyotard, celles que l'on peut rattacher à la Mode : il s'agit des liens entre esthétique et éthique à une ère où l'on ne perçoit plus de légitimité dans de grands récits – et même pas dans le grand récit esthétique, c'est-à-dire celui de la beauté, soit ce qui se donne sans concept. Il s'agit, dans ce chapitre, de partir de la logique de la sensation – le figural chez Deleuze –, pour aller ensuite vers le désir chez Deleuze et Guattari, pour nous diriger ensuite vers la question du social – avec la question du figural chez Guattari –, et terminer sur la notion d'esthétique comme dépassement du politique. Pour *boucler cette boucle*, il nous faut commencer à ce point qui lie le début et la fin : la question de l'esthétique – résumée ici dans les notions d'affect et d'intensité.

4.3.1. L'art, les affects et les percepts dans la pensée deleuzienne

L'horizon deleuzo-guattarien : l'œuvre d'art comme « bloc de sensation »

[C]'est le propre de la peinture que de voir et de faire voir ce qui ne se laisse pas voir. [...] C'est être fidèle à la tâche générale que l'art – figuratif ou non – s'est prescrite depuis qu'il n'est plus assujéti aux normes de la représentation : faire voir ce qui ne se voit pas, ce qu'il y a sous le visible : un invisible qui est simplement ce qui fait qu'il y a du visible. (Jacques Rancière, *Figures de l'histoire*, Paris, PUF, 2012, pp. 65-66.)

Dans *Qu'est-ce que la Philosophie ?*, Gilles Deleuze et Félix Guattari distinguent la fonction du philosophe – le fait de manier des *concepts* – de celle des deux autres *chaoïdes*⁸¹⁹ : il s'agit des fonctions du scientifique (user de *prospects* ou de *fonctifs*⁸²⁰) et de l'artiste, qui fabrique des *percepts* et des *affects*⁸²¹. Il s'agit, ici, finalement de rester dans cette éthique du bricolage qui ouvre *L'Anti-Œdipe*⁸²² : nous sommes tous des bricoleurs (dans un sens lévi-straussien, rapprochable de la dynamique de la figure⁸²³), c'est-à-dire des machines qui *produisent de la production* – chacune à sa manière, mais tous ne pouvant s'arrêter de produire – ; même s'il nous faut signaler que plus tard, de manière à s'éloigner d'une vision finalement déjà accélérationniste de cette problématique du désir de cette époque, Deleuze et Guattari ont préféré parler d'agencement⁸²⁴, mais les processus restent les mêmes. Il s'agit de

⁸¹⁹ « Bref, le chaos a trois filles suivant le plan qui le recoupe : ce sont les Chaoïdes, l'art, la science et la philosophie, comme formes de la pensée ou de la création. » (*QQP*, p. 208.)

⁸²⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Fonctifs et concepts » in *ibid.*, pp. 117-134. Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Prospects et concepts » in *ibid.*, pp. 135-162.

⁸²¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Percept, affect et concept » in *ibid.*, pp. 163-200.

⁸²² *AO*, p. 7.

⁸²³ Sur les liens entre figure et bricolage (dans une optique lévi-straussienne), voir : Sylvain David, « Critique figure/hâtive » in Mirella Vadean, Sylvain David (dirs.), *Figures et discours critique*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2011, pp. 11-29.

⁸²⁴ *DLG*, p. 121.

remarquer que « tout est intensité(s) » – qui peut s’entendre comme « tout est flux » et « tout est coupure(s) » –, et chacun mobilise les intensités qui le traversent de manière à produire de nouvelles intensités – cette problématique date déjà des études sur Nietzsche de Deleuze, notamment dans son approche de la notion d’éternel retour.

Il n’y a pas de sujet d’énonciation. Seuls les flux sont l’objectivité du désir lui-même. Le désir est le système des signes a-signifiants avec lesquels on produit des flux d’inconscient dans un champ social. [...] *Le désir est révolutionnaire parce qu’il veut toujours plus de connexions et d’agencements.*⁸²⁵

Donc ces catégories *productrices de productions* se précisent comme suit : grâce aux concepts, la philosophie invente des réseaux d’idées pour appréhender l’être ; les fonctifs (ou « prospects ») formulent des énoncés *vérifiables* ; les percepts et affects renvoient, au contraire, à la *sensation* : un bloc indissociable de perception et d’émotion. Dans chacun de ces cas, il s’agit d’en arriver à trouver de nouvelles manières d’affronter le *chaos* – de là provient le terme de chaoïde –, celui qui tend à faire de nous des *loques*⁸²⁶, à nous *empêcher de penser*, et qui cherche donc à nous forcer à répéter des *clichés* (plutôt que de profiter des possibilités événementielles de la langue⁸²⁷), et de se rapprocher de l’ordre des représentations plutôt que des intensités ; nous reconnaissons là une adaptation des pulsions de mort freudiennes. Ce chaos toujours plus expansif peut être assimilé au *désir*, ou au *Corps sans organe* : il s’agit finalement d’un amoncellement de *flux/coupures*⁸²⁸, au sein duquel les individus perçoivent à la fois de quoi créer du nouveau – de la poésie par exemple, déchirant le firmament à partir de coupures du « chaos libre et venteux »⁸²⁹ –, ou de quoi être dépassé par le caractère intensif dudit chaos – le *devenir-loque* qui nous territorialise dans la répétition, c’est-à-dire ce qui est en lien avec la *Doxa* dans la pensée barthésienne. Nous y percevons ainsi un objet complexe, lié de près ou de loin aux questions d’émancipation et de castration, notamment dans ce qui est lié au langage. Dans tous les cas, comme Deleuze l’explique⁸³⁰, la question de la liberté du langage aujourd’hui ne passe plus par le fait de ne plus être empêché de dire, mais bien à refuser de dire. Ces *silenciements* de la violence du chaos – que l’on peut rapprocher de la notion de spectacle chez Debord – passent alors principalement par les œuvres d’art.

⁸²⁵ *Ibid.*, pp. 96-97. Nous soulignons.

⁸²⁶ *AO*, p. 11, p. 26. Gilles Deleuze, « D comme Désir » in Pierre-André Boutang, Michel Pamart, *L’Abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, La Femis, 1996.

⁸²⁷ Voir à ce sujet la question du figural chez Laurent Jenny. (Laurent Jenny, « L’événement figural » in *La parole singulière*, *op. cit.*, pp. 13-49.)

⁸²⁸ *AO*, p. 7.

⁸²⁹ *QQP*, p. 191.

⁸³⁰ *PP*, p. 176.

Pour Deleuze et Guattari, l'œuvre d'art n'est pas une *représentation* de quelque chose ; elle n'est pas davantage un *prétexte* à un message ou un commentaire – comme nous l'avons vu à propos de la question du commentaire chez Lyotard. L'œuvre d'art est un « *bloc de sensations* » qui subsiste par lui-même⁸³¹. On peut la comparer à un objet vivant, mais détaché de son « modèle » ou de son contexte premier ; l'œuvre n'a pas besoin de la présence de l'artiste ou d'une fonction illustrative pour exister. Ainsi, « l'art conserve, et c'est la seule chose au monde qui se conserve »⁸³², car il fait advenir des *forces* invisibles à travers des percepts et des affects, lesquels demeurent même après la disparition de l'artiste⁸³³. Cette conception vitaliste de l'art suppose que l'artiste ne travaille pas d'abord sur des formes à « reproduire » ni sur des abstractions à illustrer. Il manipule plutôt des *matériaux* (la couleur, la matière sonore, le langage poétique...) et y libère une force, un *mouvement intensif*. L'œuvre aboutie se tient comme un *faisceau de sensations*, – ce que Deleuze décrit dans un vocabulaire parfois emprunté à Spinoza ou à Nietzsche, mettant en avant la notion de *puissance* (puissance du geste, de la couleur, du trait). « On peint, on sculpte, on compose, on écrit des sensations »⁸³⁴ et « avec des sensations »⁸³⁵ ; et, de ce fait, les œuvres passent par des voies « moins cérébrales, non linguistiques, des voies qui mettent le sujet aux prises avec des forces et non avec des choses »⁸³⁶.

Dès lors, « la peinture rend visible de l'invisible. [...] Le musicien rend audible de l'inaudible. [...] Le philosophe rend pensables des forces qui ne sont pas pensables. »⁸³⁷ Lyotard en est arrivé aux mêmes conclusions : dans son approche du concept qu'il a baptisé la *dette d'artiste*, il s'agit de remarquer que l'artiste crée mû par le sentiment d'une dette qu'il perçoit à partir d'un indicible, d'un invisible ou d'un imperceptible. L'œuvre d'art est alors ce qui témoigne de cet intraitable général. Et dans le cadre de la Mode, ne peut-on pas arriver à de mêmes conclusions ? Et si tel est le cas, cela reviendrait-il à prouver que la Mode est un art. Bien que, comme Lyotard, Deleuze n'ait pas abordé cet art dans son œuvre, il nous semble aisé de reterritorialiser ces questions dans le monde de la Mode : le couturier rend *vestible* de l'*investible*. Il s'agirait de pousser la Mode dans ses retranchements – de la faire *bégayer*⁸³⁸ –,

⁸³¹ *QQP*, p. 163.

⁸³² *Ibid.*

⁸³³ *Ibid.*, p. 164.

⁸³⁴ *QQP*, p. 165

⁸³⁵ *Ibid.*

⁸³⁶ Luc Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, op. cit., p. 141

⁸³⁷ Gilles Deleuze, « O comme opéra » in Pierre-André Boutang, Michel Pamart, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, op. cit.

⁸³⁸ Le bégaiement de la littérature est au centre de plusieurs textes dans *Critique et clinique*. (CC.)

et de produire de la couture n'ayant jamais été cousue jusqu'à présent. Ainsi, en art, selon Deleuze, la sensation signifie qu'un tableau, un texte, un morceau musical – toute œuvre d'art –, agit sur notre corps avant qu'une interprétation discursive – le cliché – ne prenne le dessus⁸³⁹, qui relève encore d'une approche kantienne de la perception et du jugement ; le cliché se rapprochant alors, dans une certaine mesure, du concept de concept chez Kant. Il s'agit, à nouveau, d'une logique non pas de la *représentation*, mais de *l'affectation* directe : l'œuvre touche nos « noyaux nerveux », nous fait éprouver quelque chose *avant* la mise en mots – on se ressent comme chair plutôt que comme viande⁸⁴⁰.

Percepts, affects, « déformations » : la résistance au figuratif

[L]e peintre rend visible ce que nous ne pouvions pas percevoir parce que toute la couche de représentation nous le masquait. (Louis Marin, « Comment lire un tableau ? », art. cit., p. 5.)

À plusieurs reprises, dans un héritage de la troisième critique kantienne, Deleuze souligne combien l'art n'a pas pour but d'« exprimer » un concept, de raconter une histoire, ni de reproduire – ou de représenter – un objet. Il se rapproche à cet égard de la posture lyotardienne, en soulignant que la grande tradition mimétique ou figurative a souvent fait de l'art un médium de récits ou de représentations. Pour lui, c'est un contresens : si la peinture, par exemple, s'est longtemps prêtée à la narrativité (*l'historia* au sens d'Alberti), les artistes modernes se sont efforcés de la *subvertir* ; Deleuze reformule ainsi à sa manière la notion lyotardienne de *déreprésentation*. C'est bien pour cela que Deleuze s'est tant attardé sur l'art de Francis Bacon : en isolant les figures, le peintre brise cette logique du récit à l'œuvre également dans la peinture. Pour préciser la question, dans *Qu'est-ce que la Philosophie ?*, Deleuze et Guattari parlent d'affects en tant que *résonnances émotionnelles*, et de percepts en tant que *visions-transformées*, le tout pour souligner que l'art s'adresse à des *forces vives* en nous. À l'image de la dette d'artiste chez Lyotard, l'artiste selon la perspective deleuzo-guattarienne (mais plus deleuzo- que -guattarienne) est quelqu'un qui « voit et fait voir » des mouvements intensifs – il a « vu quelque chose de trop grand pour lui »⁸⁴¹. Au-delà de toute figuration, l'art nous affecte : c'est la fonction proprement « sensibilisante » de la création. Cet

⁸³⁹ Deleuze et Guattari insiste sur cet aspect à propos de la lutte entre sensation et clichés. (*QQP*, pp. 165-167.)

⁸⁴⁰ Gilles Deleuze, « Le corps, la viande et l'esprit, le devenir-animal » in *FB*, pp. 27-32.

⁸⁴¹ « Les artistes [...] ont souvent une trop petite santé fragile, mais ce n'est pas à cause de leurs maladies ni de leurs névroses, c'est parce qu'ils ont vu dans la vie quelque chose de trop grand pour quiconque [...]. Mais ce quelque chose est aussi la source ou le souffle qui les font vivre à travers les maladies du vécu (ce que Nietzsche appelle santé). » (*QQP*, p. 173.)

accent mis sur la sensation, l'affect et le percept débouche sur l'idée selon laquelle l'art serait, fondamentalement, ce qui résiste à toute volonté de communication purement rationnelle⁸⁴². On comprend alors pourquoi Deleuze, à la suite de Félix Guattari, défend que l'art n'est pas communication ni information : c'est un *acte de résistance*, non pas au sens d'une résistance politique en général, mais au sens d'une libération des pulsions, de la sensibilité et de la force contre la domination figurative – c'est en cela que l'on voit en sa philosophie esthétique un écho de celle de Lyotard, lui aussi ayant perçu en l'art et l'esthétique la seule possibilité de dépasser la mise à l'écart du figuratif, du marché⁸⁴³. Pour tous ces auteurs, loin de transmettre un *message*, l'œuvre propose une *rencontre* vivante avec la sensation.

Logique du sensible et intensité : un art des forces

Ainsi, lorsque Deleuze recourt à l'idée de « figural », c'est aussi pour décrire un art des *forces*⁸⁴⁴ et non plus un *art d'illustration*⁸⁴⁵. Dans une telle perspective, la « Figure »⁸⁴⁶ – terme qu'il emploie abondamment dans son livre sur Francis Bacon – n'est pas synonyme de « personnage » ou de « motif » reconnaissable, mais c'est la *forme-sensation* surgissant dans le tableau, en deçà ou au-delà de la simple reconnaissance. Elle nous « frappe » directement, hors du détour linguistique, hors de tout concept, ou hors de la logique associative du cerveau : « [l]es figures esthétiques (et le style qui les crée) n'ont rien à voir avec la rhétorique : ce sont des sensations. »⁸⁴⁷

Une tension s'opère alors dans l'œuvre : plus elle tend vers la *figuration* – raconter quelque chose, montrer un objet en rapport avec d'autres –, plus elle se soumet à un ordre cognitif ; plus elle tend vers le figural (au sens deleuzien), plus elle se rapproche d'un impact *intensif*. Loin de tout formalisme abstrait, Deleuze propose un *art du sensible*, c'est-à-dire de la force qui s'inscrit dans des corps, des gestes ou des couleurs. Deleuze s'inscrit alors dans une longue lignée de penseurs du sensible, dont l'un des derniers, Emanuele Coccia, a donc fait de cette notion le

⁸⁴² « L'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication, elle n'a rien à faire avec la communication. » (*PP*, p. 73.)

⁸⁴³ Jean-François Lyotard, « Les modes intellectuelles » in *TI*, pp. 67-73.

⁸⁴⁴ Comme Lyotard. (Jean-François Lyotard, « Freud selon Cézanne » in *DP*, pp. 71-89.)

⁸⁴⁵ Gilles Deleuze, « O comme Opéra », *op. cit.*

⁸⁴⁶ La Figure, dans cet ouvrage, s'écrit toujours avec un « F » majuscule. Cela permet ainsi de différencier la Figure de la figure (avec un « f » minuscule), qui aurait alors moins à voir avec le figural, mais plus avec l'emploi courant du terme « figure », comme en mathématique – par exemple, quand il nous dit que « [c]e qui rapproche la science de la religion, c'est que les fonctifs ne sont pas des concepts, mais des *figures*, qui se définissent par une tension spirituelle plutôt que par une intuition spatiale. » (*QQP*, p. 125. Nous soulignons.)

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 167.

propre de la Mode et de la connexion avec la chair du monde⁸⁴⁸. Il n'est pas anodin, nous semble-t-il, que, jusqu'à présent, nous n'ayons trouvé que peu d'analyse de la Mode dérivée de cette pensée de Deleuze – la plupart d'entre elles se sont plutôt concentrées sur la notion de pli⁸⁴⁹. Dans notre présente étude, nous cherchons donc à pallier cet autre petit trou bibliographique – solidaire de l'absence d'études sur Lyotard et la Mode (ce qui est peu surprenant), et de l'absence de la présence de Lyotard dans le canon littéraire des études visuelles et de culture visuelle. Cette approche figurale de la Mode selon la perspective deleuzienne tend en effet à être facilitée par le caractère finalement proprement visuel de la Mode, ce qui nous aide à mettre en parallèle les questions esthétiques de la peinture – liées à une présence aliénante du récit – avec celles de la Mode. Or, pour mener à bien notre exploration du figural dans le monde de la Mode, il nous faut également étudier la part discursive de la figure selon cette perspective. Il nous faut alors délaissier pour un temps la question purement esthétique de la figure selon la pensée deleuzienne pour nous diriger alors vers le versant politique de ces questions. Pour ce faire, nous avançons qu'il nous faut aller voir plutôt du côté de la pensée de Guattari, particulièrement dans un texte où lui aussi a réfléchi sur le figural, mais justement selon cette perspective politique.

4.3.2. Le figural selon Félix Guattari : résister contre un inconscient machinique

On a pu entendre que la notoriété de Félix Guattari, philosophe et psychanalyste français, tenait en grande partie à ses collaborations avec Gilles Deleuze⁸⁵⁰. Mais ce serait oublier le singulier dispositif d'écriture à quatre mains qu'ils ont développé tous les deux – au sein duquel Guattari avait une importance manifeste :

À lire les nombreuses notes préparatoires [à la rédaction de *L'Anti-Œdipe*], on mesure à quel point l'apport de Guattari a été essentiel dans la préparation de l'ouvrage, notamment dans deux domaines où Deleuze attend de lui une plus grande compétence, celui de la psychanalyse et celui des incidences militantes, politiques de leur travail critique.⁸⁵¹

Il se trouve qu'il a ainsi aussi travaillé sur cette notion du figural. Mais revenons tout d'abord succinctement sur lesdites collaborations.

⁸⁴⁸ Emanuele Coccia, *La vie sensible*, op. cit.

⁸⁴⁹ Anneke Smelik, « Gilles Deleuze, Bodies-without-organs in the Folds of Fashion », art. cit.

⁸⁵⁰ « Est-ce en effet un hasard si le nom de Gilles Deleuze, philosophe de son état, éclipse sans cesse celui de Félix Guattari [...] ? » (Florent Gabarron-Garcia, « *L'Anti-Œdipe* », un enfant fait par Deleuze-Guattari dans le dos de Lacan, père du « Sinthome » », *Chimères*, 2010,1, n° 72, 2010, p. 304.)

⁸⁵¹ François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari*, op. cit., pp. 232-233.

Ensemble, ils ont élaboré la théorie on ne peut plus populaire de la *schizoanalyse*, et ont publié plusieurs ouvrages majeurs autour du renouveau de la question du désir au sortir des années 60 – pensons notamment à *L'Anti-Œdipe* et à *Mille plateaux* ; quand bien même leurs autres ouvrages collaboratifs ont aussi été à la tête de mouvements entiers dans le monde de la philosophie, des arts, ou de la littérature. Notons d'ailleurs que Lyotard a fait une recension de *L'Anti-Œdipe* pour *Critique*, au sein de laquelle nous pouvons pister les filiations entre cet ouvrage et *Discours, figure* ou *Économie libidinale* – à partir de l'utilisation de métaphores relevant de la thermodynamique et de la question libidinale, à l'aune de la *transformance*⁸⁵² :

[*L'Anti-Œdipe*] est un pantographe qui prend l'énergie électrique sur la ligne de haute tension et permet de la transformer en rotation de roues sur les rails, pour le voyageur en paysages, en rêveries, en musiques, en œuvres à leur tour transformées, détruites, emportées.⁸⁵³

Au sein de leurs collaborations, Deleuze et Guattari s'attaquent eux aussi à la psychanalyse traditionnelle et au capitalisme, tout en cherchant à faire émerger une micropolitique du désir. Là où Freud dégage de la question du désir une réflexion autour du manque – conception œdipienne du désir selon Deleuze et Guattari :

Dès que nous mettons le désir du côté de l'acquisition, nous nous faisons du désir une conception idéaliste (dialectique, nihiliste) qui le détermine en premier lieu comme manque, manque d'objet, manque de l'objet réel.⁸⁵⁴

Le sens du désir deleuzo-guattarien a plus été celui d'une *usine*, d'une *production*, d'un *mouvement* : un désir de l'ajout au monde.

On prétendait présenter un *nouveau concept de désir*. [...] On voulait dire jusqu'à maintenant, vous parlez abstraitement du désir, parce que vous extrayez un objet supposé être l'objet de votre désir. Vous pouvez dire, je désire une femme, je désire faire tel voyage, je désire ceci, cela. Et nous, on disait une chose très simple, vous ne désirez jamais quelqu'un ou quelque chose, vous désirez toujours un *ensemble*. [...] En d'autres termes, il n'y a pas de désir qui ne coule dans un agencement. Si bien que le désir, pour moi, ça a toujours été, si je cherche le terme abstrait qui correspond à désir, je dirai c'est « *constructivisme* ». Désirer, c'est construire un agencement, c'est construire un ensemble.⁸⁵⁵

⁸⁵² TD

⁸⁵³ Jean-François Lyotard, « Capitalisme énergumène », *Critique*, n°306, 1972, p. 925.

⁸⁵⁴ AO, p.32.

⁸⁵⁵ Gilles Deleuze, « D comme Désir », *op. cit.* Nous soulignons.

La pensée de Guattari se nourrit ainsi d'une volonté de réévaluer la façon dont la société produit et contrôle les *flux de subjectivité* à travers le langage, les médias et les institutions – à coup de *déterritorisations* et de *reterritorialisations*. Face à la *surcodification*⁸⁵⁶ imposée par le discours dominant, Guattari entend mettre en avant des pratiques d'agencement et d'expression susceptibles de libérer la créativité collective – ainsi s'entend la part *schizo* de la schizo-analyse, non pas une schizophrénie consistant à se voir aliéné par des voix que l'on ne voit pas, mais la possibilité de sortir de l'aliénation continuelle de la surcodification. C'est dans ce contexte qu'apparaît la notion de figural, qu'il mobilise certes dans un sens proche de Deleuze et de Lyotard, mais avec un ancrage politique parfois plus explicite.

Le figural chez Guattari

Le texte intitulé *L'an 01 des machines abstraites* (paru en 1994 dans la revue *Chimères*, bien qu'il ait été prononcé dès 1973 dans le cadre d'un séminaire dirigé par Sylvère Lotringer) constitue une porte d'entrée privilégiée pour comprendre la conception guattarienne du figural. Guattari y décrit d'abord une *micropolitique du désir* reposant sur deux options : « l'une accepte comme donnée l'évidence de la signification, disons le réalisme de la signification, l'autre, au contraire, considère qu'il y a une politique à mener pour changer les coordonnées de ce type d'évidence, pour transformer la réalité dominante. »⁸⁵⁷ La première, centrée sur la *signification*, s'inscrit dans une logique où tout serait médié par la représentation et la référence – approche de la signification similaire à celle de Lyotard. Cette orientation, qu'il associe à l'idée de *science officielle*, d'*anthropologie figée*, et d'une *psychanalyse figée* elle aussi, enferme le réel dans un *piège sémiotique*⁸⁵⁸, fondé sur la dépendance aux systèmes de signes jugés incontournables ; signes dont la fonction est aussi de mettre à distance l'événement :

Prenons la politique des mass-médias, de la télévision par exemple. Ce qui [l]'a beaucoup frappé [...] est que n'importe quel événement vrai doit être masqué par [...] les « pseudo-événements ». Leur caractéristique est d'être toujours rassurants, de permettre qu'on se retrouve dans ses propres coordonnées.⁸⁵⁹

La deuxième option privilégie au contraire une *politique de l'expression*, ce que Guattari appelle une *politique de l'expérimentation*. Plutôt que de s'arc-bouter sur la signification et le

⁸⁵⁶ « Surcoder, c'est avoir le pouvoir d'ajouter et de crypter un code – soit du déjà crypté ? Surcoder est donc un acte de pouvoir. » (Félix Guattari, « L'an 01 des machines », art. cit., p. 9.)

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 1.

⁸⁵⁸ *Ibid.*

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 3.

figuratif, il s'agit de laisser jouer les forces créatrices, de favoriser l'invention de nouveaux agencements et de nouveaux usages de la langue ou de l'image.

Que serait une politique de l'expérimentation, une schizoanalyse ? Ce serait un retour aux lieux où les choses se passent, là où la production s'effectue vraiment. C'est-à-dire ça ne tend pas à proposer quelque chose de nouveau mais à prendre le pouvoir là où s'effectue d'ores et déjà ce qui se passe d'important, de créateur dans n'importe quel domaine. Non pas dire : « Il faudrait que », genre conversations de café du commerce, « Ah ! si j'étais au gouvernement, moi voilà ce que je ferais », mais : « Vous êtes déjà au gouvernement. Vous occupez déjà des postes très importants dans la micropolitique du désir ».⁸⁶⁰

Le figural, selon Guattari, surgit dans cette seconde perspective : il ne se confond pas avec l'idée de « figuration » au sens traditionnel, mais désigne une manière d'utiliser les figures (en art, en science ou ailleurs) *sans subordonner d'emblée leur sens à une grille de lecture dominante*.

On ne peut pas revenir en arrière et faire qu'on ne baigne plus dans un système significatif. Mais ce qu'on peut faire, c'est de ne pas le prendre pour ce qu'il n'est pas, à savoir quelque chose qui contrôle effectivement, ou surcode, tous les systèmes de production. Et choisir un autre axe : le figural, qu'il faut distinguer du figuratif.⁸⁶¹

Dès lors, le figural devient un opérateur de libération des possibles : il soutient des pratiques soucieuses de ne pas retomber dans la reterritorialisation paranoïaque où tout doit être « expliqué », « justifié », « représenté ». Dans ce même texte, Guattari illustre le décalage entre ces deux logiques en décrivant d'un côté la *politique de la signifiante*, vouée à surcoder la réalité par un usage toujours plus envahissant d'images redondantes – à l'image de la « politique des mass-médias » vue précédemment –, et de l'autre, la *politique de l'expérimentation*, qui ouvre les flux sémiotiques vers un champ a-signifiant, tourné vers la création. Le figural apparaît alors comme un pivot conceptuel qui, dans la peinture moderne notamment, donne à voir des formes sans exiger de les reconduire vers un sens fixe. Pour Guattari, le figural encourage ainsi la *multiplication* des centres de production sémiotique et empêche le *recentrage* autoritaire qui ramènerait toute innovation dans le moule de la réalité dominante. Ce geste s'oppose directement au « capitalistique » et aux logiques de contrôle, car il promeut la diversité des expressions, le machinisme créatif et la mise en mouvement de désirs échappant au carcan de la signification.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 9.

4.3.3. Le figural en philosophie : de dernières mentions

En définitive, la différence majeure entre Guattari et Lyotard tient à la façon dont le premier inscrit la notion de figural dans un horizon révolutionnaire où les schémas dominants de la signification sont ouvertement remis en cause au profit d'une libre expérimentation. Si Lyotard met l'accent sur la figure comme ce qui rend possible l'expérience de « l'autre » du langage, Guattari voit surtout dans le figural une impulsion capable de rompre avec la surcodification « paranoïaque », de multiplier les agencements, et de promouvoir une fabrique du désir affranchie des normes linguistiques et politiques. Son approche politique du figural le différencie tout autant de la logique de la sensation de Deleuze, pour qui, certes, le figural a tout autant une portée politique dans ses capacités de défigurations, mais qui concentre son analyse de ce concept avant tout dans les questions de l'art – exemplifié par la peinture de Bacon. Chez Guattari, toute action de résistance quant aux mots d'ordre possède en sa nature du figural ; de fait, il ne limite pas la force du figural aux arts – comme Deleuze –, ou à la force de la (ré-)écriture – comme Lyotard. Ces considérations faites, nous allons dès à présent clore notre exploration du concept du figural. Rappelons tout de même que nous n'avons fait qu'effleurer la question du figural en philosophie et en esthétique : notons de même que l'opposition entre figural et figuratif a été étudiée par le phénoménologue Henri Maldiney, percevant dans le figural « un autre type de représentation qui est au figuratif ce qu'une figure géométrique est à une figure humaine », soit « l'objectivité à l'état nu »⁸⁶². Ou encore, nous devons mentionner Georges Didi-Huberman, qui, certes, n'a pas autant utilisé la notion de figural dans ses travaux que Lyotard ou Deleuze, mais qui a développé une théorie de la *figure* – inspirée par Freud et Lacan –, qui cherche tout autant à dépasser le paradigme de l'*historia* dans les travaux d'histoire de l'art. En outre, le figural a connu une destinée conceptuelle assez inédite dans le monde des études cinématographiques à la fin du XX^e siècle. Enfin, citons Louis Marin – qui a lui aussi longuement travaillé sur la notion de figuration⁸⁶³ – et Jacques Rancière⁸⁶⁴, tous deux spécialistes de l'interprétation des images, qui ont aussi rencontré cette notion dans leurs travaux.

Nous devons admettre que si nous passons par ces philosophes, c'est bien parce que nous partons du principe que notre objectif – l'analyse du silence du couturier Martin Margiela à l'aune du figural – peut être atteint au mieux en nous focalisons principalement sur une

⁸⁶² Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, op. cit., p. 185.

⁸⁶³ Louis Marin, *Des Pouvoirs de l'image*, op. cit.

⁸⁶⁴ Jacques Rancière, *Le destin des images*, op. cit.

orientation du figural – celle de Lyotard –, que nous avons choisie en raison de la place du silence dans ladite orientation et dans la pensée générale de Lyotard. Nous sommes malgré tout revenu sur le figural deleuzien et le figural guattarien, car tous deux étaient dans la continuité de la pensée lyotardienne, notamment dans l’après-figural de Lyotard. Il n’en demeure pas moins que centrer cette analyse sur une autre philosophie du figural aurait pu tout à fait accomplir les mêmes objectifs : que ce soit à partir des réflexions esthétiques de Rancière – notamment à partir du partage du sensible⁸⁶⁵ –, des diverses approches au visible de Didi-Huberman, ou encore selon la perspective de Louis Marin – même si nous mobilisons intensément certains de ses concepts dans la suite de cette thèse. En tout cas, il apparaît que le figural a connu un destin en philosophie qui en a fait un véritable opérateur de dépassement et de décroisement des frontières entre les disciplines – notamment entre celles du *logos* (la philosophie principalement) et des affects (l’art tout bonnement). Ce décroisement a permis ainsi à divers théoriciens d’approcher au mieux la notion de figure, toujours coincée dans un entre-deux théorique. Comme le dit Georges Didi-Huberman, en résumant cet aspect et cette histoire contradictoires de la figure, et révélant ainsi sa perception du figural :

Cette nature purement opératoire de la figure explique pourquoi il est si difficile, impossible même, de la définir comme une chose ou comme une relation simple : la figure est toujours *entre* deux choses, deux univers, deux temporalités, deux modes de signification. Elle est entre l’apparence et la vérité : ici elle s’opposera à la chose même et à la *veritas*, là elle signifiera « une vérité plus grande encore », une vérité concernant « la plénitude des temps ». Elle est entre la forme sensible (*schéma*) et son contraire, la forme idéale (*eidōs*) ; voire entre la forme et l’informe, - ce qu’on pourrait nommer la figure figurée et la figure virtuelle. Elle produit, soit des vérités *défigurées*, soit des vérités *préfigurées* ; elle les sait même produire ensemble. Elle vacille sans fin entre un présent dissemblable et un futur semblable : car elle ne ressemble qu’à ce qui n’existe pas, mais plus tard existera. Ainsi donne-t-elle « l’ombre des choses à venir » ; ainsi fonde-t-elle le temps au sens chrétien, à travers son essentiel analogisme. Elle permet de jeter un pont entre les origines et les fins dernières : *in figura*, c’est une manière de dire « au sujet du Christ », mais c’est aussi bien une manière de dire « en ce qui concerne notre propre espérance de salut ». ⁸⁶⁶

Dès lors, à l’image de la *déconstruction* chez Derrida⁸⁶⁷, le figural est utilisé dans ces disciplines comme un *non-concept*, permettant de dépasser la terreur théorique tant décrite par Lyotard –

⁸⁶⁵ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit.

⁸⁶⁶ Georges Didi-Huberman, « La dissemblance des figures selon Fra Angelico » in *Mélanges de l’École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, 98, n°2, 1986, p. 764.

⁸⁶⁷ « [J]e suis toujours à la fois étonné et irrité devant l’assimilation si fréquente de la déconstruction à – comment dire ? – un “omnilinguisme”, à un “panlinguisme”, un “pantextualisme”. *La déconstruction commence par le contraire*. [...] [L]a déconstruction n’est pas une méthodologie, c’est-à-dire l’application de règles. » (Jacques Derrida, « Qu’est-ce que la déconstruction ? » in *Commentaire*, 2004, 4, n°108, 2004, pp.1099-1100. (Nous soulignons.)

assimilable au caractère « gris » de toute théorie, évoqué dans le *Faust* de Goethe⁸⁶⁸. Cette plasticité du concept nous permettra enfin de diriger notre réflexion vers un terrain d'étude qui n'a été que peu défriché par le figural : la Mode. En effet, maintenant que nous avons situé la discipline dans laquelle s'inscrit pleinement notre travail – l'iconologie politique –, et maintenant que nous avons identifié que le figural lyotardien avait tout à gagner à intégrer la boîte à outils réflexive de cette discipline – suivant l'importance des études des relations textes/images dans celle-ci –, nous voudrions appliquer ces problématiques à un domaine perdu au milieu de conflit entre discours et figure. Les deux parties suivantes vont, tour à tour, montrer à quel point la Mode est une discipline aliénée par le discours, et comment le cas de figure du silence de Martin Margiela peut nous aider à aliéner cette aliénation, en nous aidant principalement du figural en tant qu'opérateur.

⁸⁶⁸ « Méphistophélès : Mon bon ami, la théorie est grise, et l'arbre doré de la vie est vert. » (Johann Wolfgang von Goethe, *Le Faust de Goethe, Seule traduction complète, Précédée d'un essai sur Gœthe, Accompagnée de notes et de commentaires, Et suivie d'une étude sur la mystique du poème par M. Henri Blaze*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1875, p. 207.)

Conclusion de la partie I.

Dans cette première partie, nous avons cherché à poser les fondements d'un rapprochement entre figural et Mode, en nous inscrivant résolument dans le champ de l'iconologie politique. Nous avons donc dû présenter les bases théoriques et heuristiques de notre recherche, en nous focalisant ainsi sur les enjeux et définitions des études visuelles, des questions d'iconologie, de subalternité, de tournant pictorial et les accointances de ces diverses notions avec la pensée de Lyotard. Notre but affiché était de donner à voir la pertinence qu'il y a d'étudier la pensée de Lyotard à partir de la perspective des études visuelles. Notre parcours réflexif a permis de montrer la pertinence qu'il y a de convoquer un objet d'étude issu de la Mode, surtout quand celui-ci touche directement les questions de dicible, de visible et de silence.

Le chapitre 1 a permis d'asseoir des bases théoriques, méthodologiques et épistémologiques pour l'ensemble de notre travail.

Le chapitre 2 a fait l'objet d'une présentation des disciplines des études visuelles et de l'iconologie politique comme deux champs scientifiques qui interrogent la relation entre le visible et le dicible. À partir de ces définitions, nous avons cherché à démontrer que cette approche est particulièrement pertinente pour traiter notre problématique – puisqu'elle permet d'examiner comment le langage et l'image s'articulent dans le champ de la Mode.

Le chapitre 3 de cette partie a été consacré à l'approfondissement de cette réflexion, en intégrant la pensée de Jean-François Lyotard au sein du cadre de l'iconologie politique. En mobilisant notamment les concepts développés dans *Le Différend*, *Discours*, *Figure* et *Que peindre ?*, il est possible d'explorer et de repenser les rapports antagonistes entre le *visible* et le *dicible* au sein de l'iconologie politique – en prenant en compte le trou bibliographique qu'est l'œuvre de Lyotard dans cette discipline encore naissante. Nous rejoignons alors Maxime Boidy à propos de cette entreprise⁸⁶⁹, car Lyotard a proposé de repenser l'image en lui reconnaissant une dimension figurale qui échappe aux contraintes du langage – ce qui en fait un outil adéquat dans l'intégration des concepts-clés de l'iconologie politique. Ainsi, nous avons montré comment l'œuvre de Lyotard enrichit notre cadre théorique. Elle permet de dépasser l'approche panofskienne ou warburgienne de l'image, assimilable à une approche figurative du visible, dérivée de la doctrine de l'*historia*, et d'offrir une méthode pour appréhender le vêtement – et

⁸⁶⁹ Maxime Boidy, « qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthode », art. cit., p. 171.

par extension la Mode – comme une entité qui puise sa force dans sa matérialité et sa capacité à produire un effet esthétique autonome. Ensuite, nous nous sommes concentré sur l’analyse du tournant pictorial, tel qu’il a été conceptualisé par W.J.T. Mitchell, et sur l’importance de la dimension figurale dans cette perspective. Ici, nous avons voulu montrer que ce tournant remet en question la prédominance du langage dans l’analyse culturelle et propose une approche où l’image se libère des contraintes discursives. Nous avons aussi donné à voir les connivences entre tournant pictorial et figural, en montrant que cette notion a tout à gagner à intégrer le constat de ce changement à la fois médiatique et civilisationnel.

Le chapitre 4, le plus conséquent, s’est concentré sur la notion du figural en soi, en s’arrêtant principalement sur les études lyotardiennes et deleuzo-guattariennes de cette approche. Cette étape est nécessaire dans le sens qu’elle nous a permis de faire un état de l’art de la question, tout en préparant les différentes réflexions de ce concept sur lesquelles nous allons nous reposer pour approcher le silence de Martin Margiela.

Ce faisant, au sein de cette première partie de notre thèse, nous avons pu poser les jalons d’une réflexion plus large sur la nature même de l’expression artistique et sur la manière dont le visible peut être pensé en dehors des cadres discursifs traditionnels. Nous y avons suggéré que, pour comprendre pleinement la puissance évocatrice d’un vêtement ou d’une œuvre d’art, il faut s’ouvrir à une (non-)lecture qui privilégie la matière, la forme et la présence plutôt que la simple signification verbale. Cette démarche permet de redonner sa place à la figure – ainsi qu’au figural –, en tant que force créatrice, qui peut contester l’hégémonie du discours sur la constitution des savoirs et des identités culturelles.

Nous souhaitons alors à présent consacrer notre analyse sur la Mode en soi, car, au cours de cette première partie, celle-ci et ses enjeux n’ont été que peu définis, juste de manière à soutenir nos questionnements à propos des notions de différend, de subalternité et d’iconologie politique. Maintenant que les liens entre la pensée de Lyotard et l’iconologie politique sont établis, nous allons poursuivre notre travail en invoquant principalement la philosophie lyotardienne – ainsi que tout ce qui l’entoure, c’est-à-dire son paratexte et son intertexte scientifiques (les pensées deleuzienne, derridienne, poststructuraliste, *sémioclastique*⁸⁷⁰, des théoriciens du cinéma dans la perspective figurale, du sensible en philosophie etc.) – de manière à poursuivre ces enjeux sans pour autant citer à nouveau et aussi régulièrement les concepts et

⁸⁷⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 8.

auteurs fondamentaux des études visuelles ou de culture visuelle. Nous estimons avoir présenté au mieux les liens entre notre problématique (cette question du silence, soit l'absence de signifiant, érigé lui-même en signifiant) et les travaux de Mitchell, Mirzoeff, Crary et Boidy. Nous avons voulu présenter ces derniers dès le début de notre recherche, car ils ancrent celle-ci dans questionnements actuels dans les sciences humaines – soit les notions de pouvoir des images, de retour de la sujétion et des réflexions politiques dans le monde scientifique etc. Nous allons alors dès à présent les laisser de côté, au profit d'une analyse du dicible dans la Mode.

Partie II – Le dicible et le visible dans la Mode : le cas du devenir-discours de la Mode

Introduction

L'histoire de la musique occidentale peut être pensée globalement comme le grand récit de *l'émancipation du son*. On dirait que les compositeurs cherchent à retrouver ce que *peut* le matériau sonore à travers les règles et les coutumes de la composition dont ils héritent. « À travers », c'est-à-dire avec elles et contre elles : contraintes sur les timbres imposées par l'instrumentation, sur les durées et les rythmes réglés par la mesure, sur les hauteurs déterminées par les échelles et les modes, sur l'assemblage des unités sonores soumis aux principes de l'harmonie et de la mélodie. (Jean-François Lyotard, « L'inaudible », in *TEXTI*, p. 204.)

Maintenant que nous avons précisé les disciplines dans lesquelles s'inscrit notre étude, nous allons éclaircir et préciser ce que l'on entend par un certain nombre de concepts et de notions liés à notre problématique. Nous souhaitons débiter par le mot « mode », ce « phénomène très trivial, souvent frivole »⁸⁷¹, riche d'une longue historiographie, jonchée de débats aussi bien esthétiques que linguistiques⁸⁷². Nous aimerions proposer, par analogie avec les mots de Lyotard ci-avant, que l'histoire de la Mode occidentale puisse elle aussi se concevoir comme un « grand récit d'émancipation » : celui de *l'émancipation du vêtement*. Tout comme les compositeurs ont, au fil des siècles, cherché à *libérer* le son des limites imposées par les règles classiques de la musique – logiques de la *bonne forme*⁸⁷³, de la *bonne composition* et de la *bonne note* –, les créateurs de mode s'emploieraient à dégager le vêtement d'une série de contraintes similaires. Nous pensons à des *normes esthétiques*, telles que les fils de couture invisibles, les couleurs unies ou les motifs accordés ; à des *prescriptions formelles* et des *attendus sociaux* comme les codes de pudeur et de parure ; et, surtout, à des *impératifs de communication*, de *narration* ou de *performance marchande* – autant d'éléments que la *doxa* tend à associer automatiquement et instinctivement avec la Mode, et que nous résumons, pour notre part, par le terme de régime *figuratif* de la Mode.

Cette question de la quête d'une émancipation du vêtement dans la Mode s'inscrit dans le *grand récit occidental de l'émancipation*⁸⁷⁴, soit le cadre politique et moral qui a accompagné le monde intellectuel occidental à partir de la période de la *modernité* – au sens large du terme de

⁸⁷¹ Marie-José Mondzain *La mode*, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁷² À ce sujet, voir : Frédéric Godart, *Sociologie de la mode* [2010], Paris, La Découverte, 2016. Frédéric Godart (dir.), *Penser la mode, Textes Présentés par Frédéric Godart*, Paris, IFM, 2011. Dominique Waquet, Marion Laporte, *La mode* [1999], Paris, PUF, 2022.

⁸⁷³ D'obédience « apollinienne », elle s'oppose aux événements et à la *force* de l'œil. (*DF*, p. 158, p.238, p. 277.)

⁸⁷⁴ À ce sujet, voir : Federico Tarragoni, *Émancipation*, Paris, Anamosa, 2021.

modernité et de ses délimitations temporelles. Débutant à partir de Kant⁸⁷⁵ ou de Condorcet⁸⁷⁶, ce *méta-récit* est celui qui a servi à légitimer toute une série de changements et d'événements sur le continent européen – principalement à partir de ses *epistemès*⁸⁷⁷, ou, comme dirait Barthes, de ses *idéosphères*⁸⁷⁸.

On pourrait alors définir l'émancipation comme suit : « la capacité de se servir de son entendement sans être dirigé par un autre »⁸⁷⁹, ce qui entre aussi bien dans le parcours hégélien de « l'histoire de la raison »⁸⁸⁰, que dans le projet cartésien de *devenir maître et possesseur de la nature* – comme l'ont montré Adorno et Horkheimer⁸⁸¹ – ou encore simplement dans un *récit de libération de l'humanité*. Ce grand récit souscrit donc à l'idée que la *liberté* – ainsi que la *vérité*, le *réel*, le *désir* etc. – est à conquérir – ou à *extraire* d'un *rideau d'illusions* ou de *simulacres*⁸⁸² –, à partir d'un sujet – qui peut être l'*esprit*, le *prolétariat* ou globalement l'*humanité*⁸⁸³. Ce type de narration s'inscrit pleinement dans une vision dialectique de l'histoire séparée entre *aliénation* et *émancipation*. À la base des grands récits *hégélien*, *marxiste*, ou de l'*Aufklärung*, son mot d'ordre est le fameux *Sapere Aude* de Kant à propos du projet des Lumières, soit le fait de s'émanciper notamment intellectuellement d'un statut de *minorité* sous la tutelle d'une autorité *majeure*.

Dans la philosophie lyotardienne, ce grand récit de l'émancipation a ainsi accompagné le projet *technoscientifique du développement*⁸⁸⁴ ; mouvement qui a provoqué sa crise de légitimité à la suite de la seconde guerre mondiale, car, « que peut-on écrire après Auschwitz ? »⁸⁸⁵ Il

⁸⁷⁵ Emmanuel Kant, *Qu'est-ce que les Lumières ?* [1784], Paris, Flammarion, 2020.

⁸⁷⁶ Jean-François Lyotard, « La pensée postmoderne [1979] », conf. cit. ; Federico Tarragoni, *Émancipation*, op. cit., p. 39.

⁸⁷⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit.

⁸⁷⁸ Roland Barthes, « Les idéosphères » in *Le Neutre, Notes de cours au Collège de France (1977-1978)*, op. cit., pp. 200-214.

⁸⁷⁹ Emmanuel Kant cité dans : Federico Tarragoni, *Émancipation*, op. cit., p. 31.

⁸⁸⁰ François Châtelet, *Une histoire de la raison, Entretiens avec Émile Noël*, op. cit.

⁸⁸¹ « De tout temps, l'*Aufklärung*, au sens le plus large de pensée en progrès, a eu pour but de libérer les hommes de la peur et de les rendre souverains » (Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La dialectique de la Raison*, op. cit., p. 21.)

⁸⁸² En plus de chez Lyotard, cette figure du voile ou du rideau dissimulant la vérité et appelant à être déchiré est récurrente dans l'histoire de la philosophie, comme en atteste l'extrait suivant de la *Phénoménologie de l'esprit* : « Il appert que derrière le soi-disant rideau censé cacher et couvrir l'intérieur, il n'y a rien à voir si nous n'allons pas nous-même faire un tour derrière, à la fois pour qu'il y ait vision, et pour qu'il y ait derrière quelque chose à voir. » (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit* [1807], Paris, Flammarion, 2023, pp. 185-186.)

⁸⁸³ CP, p. 54, p. 58, p. 61.

⁸⁸⁴ CP.

⁸⁸⁵ « Écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. » (Theodor W. Adorno, *Prismes, Critique de la culture et société* [1955], Paris, Payot, p. 26.)

n'empêche qu'à l'heure postmoderne, l'idée d'émancipation reste encore puissante dans les récits et régimes de phrases performatifs, tant elle accompagne encore les dernières innovations technologiques et numériques⁸⁸⁶. Il résulte cependant du pouvoir de légitimation de cette notion une forme de potentielle critique « émancipatoire » de l'émancipation – à ne pas confondre avec la méfiance néoconservatrice de l'émancipation⁸⁸⁷, ou avec sa « réécriture néolibérale »⁸⁸⁸ –, à l'image des travaux de Jacques Rancière sur l'exploitation des idéaux d'émancipation par les autorités intellectuelles et économiques⁸⁸⁹. La question de l'émancipation y est souvent souscrite de manière à s'inscrire dans une relation maître/élève, où l'élève est incapable de s'émanciper seul – dès lors, cette mobilisation de l'émancipation reterritorialise la relation de pouvoir à la base de la question de l'aliénation, car elle subordonne dans tous les cas l'élève au maître. Contre cela, les théoriciens émancipateurs de l'émancipation préfèrent invoquer une notion d'*auto-émancipation*⁸⁹⁰, qui s'appuie sur une idée d'*égalité des intelligences*⁸⁹¹. Nous percevons ainsi dans cette méta-conception de l'émancipation sa teneur politique, avec une politique régulatrice – que Rancière appelle la police – luttant de front avec une pensée dite authentique de l'émancipation, résolument en conflit avec le pouvoir et sa visibilité – que Nicholas Mirzoeff appelle la visibilité.

Dans le monde des arts, si l'on suit à nouveau la pensée de Rancière, cette question du grand récit de l'émancipation passe par un basculement d'un régime *représentatif* des arts à un régime *esthétique*, au sein duquel – à l'image de la musique ci-avant⁸⁹² –, un art conquiert son autonomie à l'encontre d'une *dette figurative* – celle notamment de la *mimesis*, soit l'idée que toute image représente un référent du monde réel⁸⁹³, c'est-à-dire ce monde qui correspond à tout ce qui se trouve « en dessous du soleil »⁸⁹⁴. Ce grand récit de l'émancipation dans l'art peut

⁸⁸⁶ Nous pensons aux actuels débats et discours à propos de l'intelligence artificielle générative : celle-ci apparaît tour à tour comme une possibilité d'émancipation du travail, ou comme une forme d'aliénation du travail.

⁸⁸⁷ Federico Tarragoni, « Contre l'émancipation » in *Émancipation*, op. cit., pp. 5-9.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁸⁹ Jacques Rancière, *Le maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* [1987], Paris, 10/18, 2004 ; *La Mésentente*, op. cit. ; *Le Spectateur émancipé*, op. cit. ; *La Haine de la démocratie*, op. cit.

⁸⁹⁰ Federico Tarragoni, *Émancipation*, op. cit., p. 38.

⁸⁹¹ Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, op. cit. ; Federico Tarragoni, *Émancipation*, op. cit., p. 40.

⁸⁹² Rancière effectue un constat similaire à Lyotard, en parlant de la musique moderne comme « délivré[e] » des mêmes problématiques, à partir du fait qu'avec la modernité, chaque « art affirmerait alors la pure puissance de l'art en explorant les pouvoirs propres de son médium spécifique. » (Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 38.)

⁸⁹³ Comme il l'explique, le régime esthétique des arts peut donc être résumé en une « idée simple de la “modernité” artistique comme émancipation du propre de l'art par rapport à la contrainte de l'imitation: règne des plages colorées à la place des femmes nues et des chevaux de combats. » (Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, p.16.)

⁸⁹⁴ Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Éditions A. Blunt, Hermann, 1989, p. 174.

se voir aussi bien dans le propos du *degré zéro de l'écriture* de Barthes⁸⁹⁵, que dans le travail du sublime des avant-gardes⁸⁹⁶ pour se passer de la figuration, tel qu'on a pu le voir dans l'art abstrait. Un art déclaré « bon » et « juste »⁸⁹⁷ est alors un art qui s'élève contre une idéologie de la *communication généralisée* – c'est à dire « [l']idéologie de la “transparence” communicationnelle, laquelle va de pair avec la commercialisation des savoirs »⁸⁹⁸ –, et cet art arrive alors par ses propres moyens à créer du sens, de la signification ou de la signifiante : c'est dans ces problématiques que s'inscrivent les notions de *littérarité*, de *cinégénie* et de *pictorial*.

Avant de définir ses propres moyens d'expression, la Mode – comme nous allons le voir – a dû d'abord prouver qu'elle était un art, car, historiquement, suivant « l'opposition entre art et artisanat, beaux-arts et arts appliqués ou décoratifs »⁸⁹⁹, la Mode a été définie comme relevant des arts appliqués plutôt que des beaux-arts, les seconds étant les seuls ayant le droit de se déclarer comme « art », selon une forme de bon sens populaire⁹⁰⁰. Ainsi, cette quête de l'émancipation du vêtement à l'encontre de la représentation fait ainsi office de *régime d'identification et de disjonction*⁹⁰¹ de la Mode comme art, et permet aussi bien à la Mode de s'*artialiser* – donc de rejoindre le monde des beaux-arts – que de se distinguer et se singulariser au sein du système des (beaux) arts. Nous pouvons l'inscrire néanmoins dans le même type de critiques de Rancière à propos des récits d'émancipation : dans une Mode dégagée de la figuration et de la narration se loge à nouveau une forme de violence symbolique inhérente au régime figuratif de la Mode ; mais nous ne comptons pas résumer ce devenir-art de la Mode qu'à cela. Car, en effet, à rebours du régime figuratif de la Mode, et dans une certaine complémentarité de celui-ci, nous pouvons discerner, sous le foisonnement des apparences, un mouvement de recherche de *l'autonomie vestimentaire* ; voire, dans certains cas, une volonté

⁸⁹⁵ Dans cet ouvrage, Barthes présente une certaine orientation de l'écriture, exemplifiée par l'*Étranger* de Camus, au sein de laquelle celle-ci se libère de certaines contraintes d'expression, au profit d'une écriture blanche ou transparente. (Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* [1953], suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 2014.)

⁸⁹⁶ « Chez Lyotard [...], [l]e destin des avant-gardes serait de témoigner de cet imprésentable qui désespère la pensée, d'inscrire le choc du sensible et de témoigner de l'écart originaire. » (Jacques Rancière, *Le destin des images*, op. cit., p. 147.)

⁸⁹⁷ Soit les deux critères de la légitimation selon Lyotard. (Jean-François Lyotard, « La pensée postmoderne [1979] », conf. cit.)

⁸⁹⁸ CP, p. 16.

⁸⁹⁹ Jacques Rancière, 2012. « Puissances de l'infime » in : Anne Pierrot Herschberg, *Flaubert Éthique et esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p. 35.

⁹⁰⁰ Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 2011, p. 213.

⁹⁰¹ « Il y a de l'art en général en raison d'un régime d'identification – de disjonction – qui donne visibilité et signification à des pratiques d'arrangement des mots, d'étalage des couleurs, de modelage des volumes ou d'évolution des corps, qui décide par exemple ce qu'est une peinture, ce qu'on fait en peignant et ce qu'on voit sur un mur ou une toile peints. » (Jacques Rancière, *Le destin des images*, op. cit., p. 86. Nous soulignons.)

de faire advenir un *événement du vêtement*, libéré des lourdeurs *discursives* ou *représentatives* associées à la Mode figurative – à l'image du concept d'*apparure* du poète Henri Raynal, « combinaison d'apparence et de parure », à propos d'une recherche d'un « vêtement en tant que poème »⁹⁰². Cette conception de la Mode se donne à voir particulièrement dans la haute couture, « système qui revendique pleinement l'essence artistique de la mode. »⁹⁰³ Nous qualifions cette approche, dans notre thèse, comme relevant d'un régime *figural* de la Mode : aller au-delà de la représentation. Si cette dernière ambition – qui résume à elle-seul le projet du régime esthétique des arts selon Rancière – s'applique à l'art pictural, que l'on pourrait résumer comme « système qui revendique pleinement l'essence artistique de la [peinture] »⁹⁰⁴, il en va sans doute de même dans l'art de la couture. C'est dans cet esprit que nous allons aborder le concept de Mode, ainsi qu'un autre qui lui est associé : l'*anti-mode*, notion qui nous éclairera sur la manière de concevoir une forme de « figural » dans le domaine de la Mode. Ce terme d'*anti-mode* relève aussi bien d'un sentiment récurrent au sein de la Mode,⁹⁰⁵ que d'un mouvement concret qui a participé activement aux débats de la Mode à la fin du XX^e siècle⁹⁰⁶. En outre, la notion d'*anti-mode* relève pleinement de l'artialisation de la Mode. Cette initiative fait suite à une série de protestations d'un certain nombre de couturiers contre les éléments principaux du régime figuratif de la Mode, élevé à son paroxysme au cours de la « décennie flamboyante »⁹⁰⁷ des années 80, berceau « du “chic et du look” », et de la « mode-spectacle »⁹⁰⁸. Ce mouvement s'inscrit donc dans la suite de :

l'atmosphère de désenchantement qui marque ce que les sociologues de la postmodernité [ont] appell[é] [...] la « chute des idéologies »⁹⁰⁹, ainsi qu'à de nouvelles menaces que porte en elle cette décennie [les années 80] pour le moins riches de contrastes : hantise diffuse du Sida, qui marque un temps d'arrêt dans les idéologies

⁹⁰² Henri Raynal, « Sur la désapparure », communication personnelle citée dans : Jean-Paul Rogues, « L'apparence est sacrée. Le concept d'"apparure" chez Henri Raynal », art. cit., p. 359.

⁹⁰³ Émilie Hammen, Benjamin Simmenauer, « Gaston Worth, Processus de création » in Émilie Hammen, Benjamin Simmenauer (dirs.), *Les grands textes de la mode*, op. cit., p. 67.

⁹⁰⁴ À ce sujet, voir : *FB* ; *SP*.

⁹⁰⁵ Abigail Stéphanie Lang (dir.), *Mode & Contre-mode, Une Anthologie, De Montaigne à Perec*, Paris, IFM, Regards, 2001.

⁹⁰⁶ Amy M. Spindler, « Coming apart », *The New York Times*, 25/07/1993, section 9, p. 1. Alison Gill, « Deconstruction Fashion, The Making of Unfinished, Decomposing and Re-assembled Clothes », *Fashion Theory*, 2, 1, pp. 25-50. Nadica Maksimova, « Thoughts on: The Anti-fashion -Deconstruction Revisited », *Zone Moda Journal*, 10, 1, 2020, pp. 135-142.

⁹⁰⁷ Pierre Bergé, Dominique Jacomet, Section « Les années 89 : la fin d'une décennie flamboyante » in Institut Français de la mode, *Vingt ans de système de la mode / Twenty years of Fashion system*, Paris, IFM, Regard, 2008, p. 26.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁰⁹ Allusion à l'ouverture de *La Condition postmoderne* de Jean-François Lyotard, à propos de la fin des grands récits, « comme la dialectique de l'Esprit, l'herméneutique du sens, l'émancipation du sujet raisonnable ou travailleur, [ou encore] le développement de la richesse » : « [e]n simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits. » (*CP*, p. 7.)

libertaires des années 60 et 70 ; chômage en toile de fond de l'inquiétude contemporaine ; crises politiques et diplomatiques qui mèneront à la guerre du Golfe au début des années 90. Les utopies révolutionnaires laissent la place à une perte de confiance dans les notions d'avenir et de progrès, largement annoncée depuis 1976 par un mouvement punk qui faisait l'amer constat que la soif de liberté ne tient pas longtemps face aux lois de la survie.⁹¹⁰

La Mode, comme en témoigne ce surgissement de l'anti-mode, s'inscrit donc dans une histoire esthétique et éthique, à partir de la question même de l'émancipation. Parmi les couturiers de ce contre-mouvement se dégage alors celui qui fait l'objet de l'ensemble de notre travail : Martin Margiela. La question du discours dans la Mode s'illustre en effet aisément par l'exemple singulier de ce couturier belge. Son travail, emblématique de la Mode – et de l'anti-mode – des années 1990 et 2000, offre un terrain privilégié pour observer comment le vêtement peut s'extirper d'un régime *discursif* – celui de la marque, de la starification et de la *lisibilité* immédiate –, tout en renouant avec une approche moins *représentative* de la Mode. Margiela met ainsi en tension l'une des idées reçues les plus communes en ce qui concerne la Mode et le vêtement : celle du *vêtement en tant que parole*.

Comme l'a analysé un grand penseur des signes, nommé Roland Barthes, la mode produit les signes de la mythologie du monde moderne c'est-à-dire qu'elle est *un discours silencieux* sur l'ordre qui doit régner et sur la définition obligatoire du bonheur. Elle construit un rêve qui soutient une réalité et *cette réalité est commerciale*.⁹¹¹

Il est communément admis que les vêtements « parlent ». Et on les fait parler. Les significations qu'on leur prête foisonnent. À nous en faire oublier qu'ils « servent », qu'on se vêt aussi pour, en le couvrant (plus ou moins), abriter son corps, le protéger ? *Il est difficile de cantonner le vêtement, objet culturel, dans une stricte et quasi-muette fonctionnalité*.⁹¹²

Si Margiela initie une *démarche figurale* au cœur de la Mode, cela est dû au fait qu'il s'attaque à l'intégralité de la figurativité : il ne se refuse pas seulement au *discours*, mais tout autant à la *représentation* – par la présence minime de signes iconiques dans sa mode – et à la *narration* – aucune « mise en récit »⁹¹³ n'accompagne ses défilés, si ce n'est le fait qu'ils sont dépourvus d'explication. Ces trois entités (discours, représentation et narration) sont d'ailleurs les instances principales de la logique du régime esthétique figuratif.⁹¹⁴ Ainsi, à rebours d'une

⁹¹⁰ Pierre Bergé, Dominique Jacomet, Section « Les années 89 : la fin d'une décennie flamboyante », art. cit., p. 26.

⁹¹¹ Marie-José Mondzain, *La mode*, op. cit., p. 63.

⁹¹² Jean-Charles Depaule, « Le vêtement comme métaphore ? », *Égypte/Monde arabe* (en ligne), 3, 1990, URL: <http://journals.openedition.org/ema/228>. Consulté le 16/01/2022. Nous soulignons.

⁹¹³ Cette expression est la traduction française de la notion de *storytelling*, soit l'art de raconter des histoires. (Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater des esprits* [2007], Paris, La Découverte, 2016.)

⁹¹⁴ *FB*, p. 12.

mode perçue comme récit – publicité, storytelling, interviews, incarnations médiatiques – se dessine une approche où la forme, la matière, la *déconstruction*⁹¹⁵ et l’anonymat dynamisent le caractère événementiel du visible dans la Mode. Il s’agit alors de « *fai[re] sens sans faire histoire* : quelque chose est à voir et à comprendre qui ne peut se dire mais seulement se montrer »⁹¹⁶.

Notre enquête va donc s’attarder sur ces questions. Mais, pour ce faire, il nous faut préciser au mieux dans quelle mesure il est possible de voir dans la Mode – au sens général du terme – un objet relevant du figuratif. Cette présente partie s’y attelle, en exposant notamment comment la Mode peut être aisément analysée à l’aune du paradigme *structuraliste* – à l’image du travail de Roland Barthes sur le *Système de la Mode*. Cette étape ne peut être que nécessaire, puisque le figural a été pensé par Jean-François Lyotard comme un outil permettant d’aller au-delà et de déconstruire le paradigme structuraliste⁹¹⁷. Si la mobilisation de la méthode structuraliste par Barthes permet à la Mode d’être approchée comme une entité amplement lisible, notre démarche – relevant de l’étude d’une mode qui défigure cette lisibilité de la Mode – offre une réponse ne contredisant certes pas intégralement la perception classique de la signification dans la Mode, mais permettant néanmoins de montrer certaines limites de ces *a priori* de la mode en tant que régime figuratif. Nous suivrons ce grand récit de l’émancipation du vêtement, qui débute par une autonomisation de la Mode quant à sa *dénomination* – objet du chapitre 4 – , son approche *en tant qu’objet scientifique* – objet du chapitre 5 – et son rôle dans le régime de la *communication généralisée* – objet du chapitre 6. Après avoir analysé ces trois types d’aliénation du vêtement, nous pourrions fermer cette première partie par une définition concrète et extensive de la Mode à l’aune de son régime figuratif – objet du chapitre 7.

⁹¹⁵ Alison Gill, « Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Re-Assembled Clothes », art. cit.

⁹¹⁶ Olivier Schefer, « Qu’est-ce que le figural ? », art. cit., p. 916.

⁹¹⁷ *DF*, p. 53, p. 292.

Chapitre 5 – De la définition du mot « mode »

La mode et le marché ? Ou plutôt devrait-on dire *la mode est le marché*. Car elle est son essence, son principe même. [...] « Remplacer le besoin par l'envie », chantait Daniel Balavoine. Tel est le ressort intime de la mode et le moteur principal du marché. L'envie ? Celle de posséder, bien sûr, mais pas n'importe quoi : le dernier cri, ce qui se fait, ce qui se voit, ce qui se porte, ce qui se lit, ce qui s'écoute, ce qui se goûte. Bref, *ce qui est à la mode*. (Pascal Galinier, « La mode et le marché ? La mode est le marché », *Revue des deux Mondes, La mode : La passion de la création*, 7, 2001, p. 37. [Nous soulignons.])

Dans ce chapitre, nous souhaitons poser les jalons conceptuels quant à ce qui est entendu par le terme « mode ». Car, à l'instar du champ de la musique ci-avant⁹¹⁸, la Mode est traversée de multiples sens, parfois contradictoires : ce terme désigne tantôt ce qui est uniforme dans les vêtements, tantôt ce qui résulte d'une exploration audacieuse lors du choix d'une garde-robe. La méfiance de Martin Margiela à propos du discours débute vraisemblablement par ce type d'interrogation. Il semblerait, en effet, que la signification du mot « mode » dans une phrase dépende bien plus du contexte d'énonciation que d'une définition figée dans un dictionnaire. Pensons aux expressions « être à la mode », « démodé », à la « dernière mode »⁹¹⁹, ou « passé de mode » – la Mode s'entend ici comme la dynamique des tendances. Pensons aussi aux « vêtement de mode », « défilé de mode » ou les « semaines de la mode » – elle s'entend ici comme la part artistique du vêtement, suivant la haute-couture⁹²⁰. Pensons encore aux « magasins de mode », « l'industrie de la mode », ou les sections « mode » d'un magasin – qui là correspond à tout ce qui relève du vêtement. En définitive, la Mode peut d'une part signifier un *dispositif de contrôle*⁹²¹ – suivant des normes, ajustements sociaux, en subordination du goût individuel –, et d'autre part, elle peut être perçue comme un *art de l'événement* – à la suite d'une liberté de création, d'une recherche d'un « jamais vu », composé de gestes subversifs quant à la norme vestimentaire.

De telles ambiguïtés courent dans toutes les théories classiques de la Mode – notamment à partir des *études de mode*, de la *sociologie* et de la *philosophie*, malgré le fait que la Mode ne soit

⁹¹⁸ À ce sujet, voir : Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique* [1949], Paris, Gallimard, 1979.

⁹¹⁹ Stéphane Mallarmé, *La Dernière Mode. Gazette du monde et de la famille* [1874], Paris, Éditions Ramsey, 1978.

⁹²⁰ Comme le note Gertrud Lehnert dans son histoire de la mode, la haute-couture « restera longtemps synonyme de mode. » (Gertrud Lehnert, *Histoire de la mode au XX^e siècle* [1999], Cologne, Könemann, 2000, p. 7.)

⁹²¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir; Naissance de la prison* [1975], Paris, Gallimard, 1993. Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » in *PP*, pp. 240-247.

pas à première vue ce qu'on pourrait appeler un objet de la tradition philosophique [, à moins que] l'on trouve un chemin pour l'interroger à partir de son histoire et pour repérer un fil, le fil qui pourrait lui donner un sens valable pour nous tous, que nous nous intéressions ou non à la mode.⁹²²

D'ailleurs, au chapitre 6 de cette seconde partie, nous nous penchons sur la question centrale du *dicible* dans la Mode : le vêtement est-il un langage ? Doit-il signifier quelque chose ? « Pourquoi la mode parle-t-elle si abondamment le vêtement ? Pourquoi interpose-t-elle entre l'objet et son usager un tel luxe de paroles (sans compter les images), un tel réseau de sens ? »⁹²³ Ces questions précises sont au cœur même de la pratique couturière de Margiela, lui qui a apparemment offert au monde de la Mode des vêtements dénués de mises en langage, d'interprétations⁹²⁴, quelles qu'elles soient – démarche dénommée l'approche « laisse-les-vêtements-parler-pour-eux-même »⁹²⁵. Nous allons voir ainsi comment, dès l'abord, se forme une *tension* : la Mode est, dans de nombreux discours, pensée sous l'angle du *commentaire*, du *récit* ou du *signe* – trois éléments qui, lorsqu'ils sont appliqués aux œuvres d'art, ont fait l'objet de critiques vives de Lyotard tout au long de sa carrière –, le tout sous le « r[ègne de] l'autorité du *signe* », comme le constate Julia Kristeva à la suite de sa lecture du *Système de la Mode* de Barthes⁹²⁶ ; alors même que de nombreux créateurs, dont Margiela, semblent vouloir arracher le vêtement à ce régime explicatif, pour le faire basculer du côté du *sensible*, de *l'affect*, ou de la *sensation pure* – domaines donc du figural. Margiela fait ainsi entrer la Mode dans cette quête de l'émancipation des arts appelée par Lyotard, suivant l'avènement des avant-gardes : il « s'agit d'émanciper [le vêtement] de la fonction narrative que lui assignent la plupart des formes occidentales modernes »⁹²⁷. Cette partie permet ainsi de fonder le cadre théorique d'analyse de la stratégie « [d']esthétique du silence » qu'inaugure Martin Margiela dans la Mode – expression de Susan Sontag⁹²⁸ qui, comme Lyotard, se trouve être une grande critique d'une certaine tendance du commentaire d'œuvre d'art.

⁹²² Marie-José Mondzain, *La mode, op. cit.*, p. 9.

⁹²³ Roland Barthes, *Système de la mode, op. cit.*, p. 10.

⁹²⁴ Au cours d'une interview avec les communicants de la griffe Margiela, ces derniers ont répété à trois reprises ne pas donner d'interprétation de leurs vêtements. (Filep Motwary, « Interview: Maison Martin Margiela in conversation with Filep Motwary », *FILEP MOTWARY, Un Nouveau Ideal*, 20/06/2010, URL : <http://www.filepmotwary.com/motwary/2010/06/interview-maison-martin-margiela-in-a-conversation-with-filep-motwary.html>. Consulté le 26/04/2022.)

⁹²⁵ Traduction personnelle de « The let-the-clothes-speak-for-themselves approach ». (Ian Luna (dir.), *Maison Martin Margiela*, New York, Rizzoli International Publications, 2009 [Désormais *MMM*], p. 175.)

⁹²⁶ Julia Kristeva, *Séméiotikè, op. cit.*, p. 60.

⁹²⁷ Jean-François Lyotard, « L'inaudible », art. cit., p. 210.

⁹²⁸ Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence », art. cit.

5.1. Les trois origines du vêtement

L'origine du vêtement est ancienne et remonte très probablement aux premiers jours de l'homo sapiens sur terre, plusieurs dizaines de milliers d'années avant notre ère ; les premières sociétés humaines utilisèrent le vêtement non seulement comme moyen de protection contre les aléas de la nature, mais aussi comme support de fonctions psychosociales, de la pudeur à la distinction sociale en passant par des considérations purement esthétiques. (Frédéric Godart, *Sociologie de la mode*, op. cit., p. 12.)

L'origine du vêtement pourrait bien relever du mystère. En effet, si, d'un côté, on trouve toute la problématique de l'évolution et de l'évolutionnisme de l'espèce humaine, qui avance le besoin réel ou supposé qu'a éprouvé celle-ci de se protéger et de se défendre face au climat, de l'autre, on a les religions elles-mêmes qui ne se sont pas privées de fournir les moyens intellectuels de réfléchir sur le mystère en question. George Howard Darwin, le fils cadet du célèbre théoricien de l'évolution, a prononcé en 1872 une conférence publique qui retraçait de façon approfondie l'évolution des vêtements chez l'homme⁹²⁹ et où il montrait tout ce que les transformations apportées aux pratiques vestimentaires doivent à la transformation des besoins de l'homme, lesquels suivent l'évolution du corps lui-même. (Alberto Fabio Ambrosio, *Théologie de la mode, Dieu trois fois tailleur*, Paris, Hermann, 2021, p. 25.)

La première étape de notre cheminement sur la nature figurale de la Mode de Martin Margiela consiste ainsi à clarifier le champ lexical et conceptuel lié à la Mode. À la suite de Roland Barthes, nous partons du vêtement – objet central de la mode⁹³⁰, du fait « que l'on observe, dans l'ensemble des groupes humains, une “tendance universelle” à se vêtir »⁹³¹. Les définitions classiques privilégient souvent l'idée que le vêtement répond à trois fonctions originelles : la *protection*, la *pudeur* et la *parure*. Pourtant, les réflexions aussi bien matérielles que culturelles sur le vêtement et la Mode invitent à dépasser ce schéma somme toute réducteur. De même, le terme « mode » recouvre tantôt un ensemble d'industries (habillement, luxe)⁹³², tantôt un principe général de changement social⁹³³, tantôt encore une pratique de distinction ou de différenciation⁹³⁴ – nous explorons ces questions dans le sous-chapitre suivant. Nous verrons

⁹²⁹ George Howard Darwin, *L'Évolution dans le vêtement* [1872], Paris, IFM, Regards, 2002.

⁹³⁰ Comme en atteste le titre et le contenu du chapitre ouvrant l'étude de Dominique Waquet et Marion Laporte sur la mode. (Dominique Waquet, Marion, Laporte, « Le vêtement, encore principal signifiant de la mode » in *La mode*, op. cit., pp. 5-6.)

⁹³¹ Gérald Baril, « Mode, anti-mode et quête de sens » in *À chacun sa quête, Essais sur les nouveaux visages de la transcendance*, Québec, Presses de l'université de Québec, 2000, p. 141.

⁹³² « L'idée même d'industrie de la mode se superpose à cette évolution et “les modes”, terme attesté dès 1692, pour définir les professions qui y sont attachées, devient, en 1860, la mode au double sens qu'il revêt aujourd'hui – i.e. un “engouement collectif et passager en matière d'habillement et de manières” et “l'ensemble des industries de l'apparence.” » (Bruno Remaury, « La mode, anatomie d'un mot », IFM [en ligne], janvier 2006, URL : <https://www.ifmparis.fr/fr/recherche-academique/la-mode-anatomie-dun-mot>, p. 1. Consulté le 20/02/2022.)

⁹³³ « Liée au champ du social, cette conception développe les processus de diffusion des modèles, soit au sein d'une conception pyramidale de la société (élite socio-économique), soit d'une conception transversale (élite culturelle) qui pointe comme prescripteurs de mode une population aux comportements alternatifs (intellectuels, marginaux, jeunes, etc.) ». (*Ibid.*, p. 2.)

⁹³⁴ « La mode étant l'imitation de qui veut se distinguer par celui qui ne veut pas être distingué, il en résulte qu'elle change automatiquement ». (Paul Valéry cité dans : *Ibid.*)

enfin que, dans son essence⁹³⁵, ainsi que selon la préparation d'une théorie figurale de la Mode, deux acceptions récurrentes de la Mode se côtoient : la Mode comme *instance de contrôle* (norme collective, dynamique de conformisme) et la Mode comme *événement* (surgissement d'une forme nouvelle). C'est en partant de cette dialectique que nous établissons une conception générale de la Mode, qui fera alors autorité dans notre étude. Notre objectif consiste à démontrer que *l'émancipation du vêtement* par rapport au *discours* commence par l'adoption de la Mode comme *événement*. Cette quête d'autonomie du vêtement consiste alors à le défaire des significations et du sens qu'on lui a accolés tout au long de l'histoire de la Mode. Nous débutons par les prémices de ce phénomène : les apparentes « fonctions premières » du vêtement.

5.1.1. La protection

Il se trouve en effet qu'une tradition anthropologique et sociologique a longtemps enseigné que le vêtement répond à trois « finalités pratiques »⁹³⁶ – comme les appelle Roland Barthes – : la protection, la pudeur et la parure. Notons que « ces trois dimensions [...] ne sont pas exclusives les unes des autres et l'on ne peut considérer un vêtement [que] sous l'angle d'une seule fonction »⁹³⁷.

Ce sont trois nécessités [hygiène, pudeur, bienséance] si profondément enracinées dans la nature, qu'elles ne peuvent être ignorées ni contrariées sans provoquer répulsion et préjudice. Elles conservent leur caractère de nécessité aujourd'hui comme hier ; elles se trouvent chez presque toutes les races ; elles se révèlent sous toutes les formes de la vaste gamme, dans laquelle la nécessité naturelle du vêtement s'est concrétisée historiquement et ethnologiquement. Il est important de noter l'interdépendance étroite et solidaire entre les trois exigences, bien qu'elles résultent de sources diverses : l'une du côté physique, l'autre du côté spirituel, la troisième de l'ensemble psychologique et artistique.⁹³⁸

La plupart des traités introductifs insistent d'abord sur la fonction protectrice du vêtement, c'est-à-dire l'idée de se couvrir pour se prémunir du froid ou des intempéries. C'est une approche *utilitaire* du vêtement : il ne serait apparu – et n'aurait persisté – qu'à l'aune de cette utilité première. On rappelle notamment souvent que dans les climats rudes, le tissu ou la

⁹³⁵ Par le terme d'essence, nous nous en référons directement à la tradition philosophique, pour qui l'essence d'une chose est « ce qui, non seulement permet de distinguer cette chose d'une autre, mais encore ce qui demeure identique sous les différents aspects, ou manifestations, de la chose considérée. » (Charles Ramond, « Théorie générale de l'essence » in *Qualité et quantité dans la philosophie de Spinoza*, Paris, PUF, 1995, p. 181.)

⁹³⁶ Roland Barthes, *Système de la mode*, op. cit., p. 19.

⁹³⁷ Laurent Denizeau, « Le nu et le vêtu », *Lumière & Vie*, n°292, octobre-décembre 2011, p. 24.

⁹³⁸ Pie XII, cité dans : Alberto Fabio Ambrosio, *Théologie de la mode*, op. cit., pp. 45-48.

fourrure constituent un moyen vital de maintenir la température corporelle⁹³⁹. Mais la pudeur est tout autant protectrice – de la vertu par exemple. Dans tous les cas, c’est ainsi que débute la *narrativisation* du vêtement : il est apparu *après* l’homme ; *à partir* de la main de l’homme ; et pour *protéger* l’homme. Le vêtement y est un *outil*, une *prothèse*⁹⁴⁰ et un *actant* permettant à l’homme de se *maintenir* homme – voire, dans le cas du mythe sumérien d’Enkidu⁹⁴¹, de *devenir* homme ; ce qui permet de confirmer l’intuition d’André Leroi-Gouran, pour qui « [l]e vêtement est l’instrument de la dignité de l’homme et le symbole de sa fonction humaine »⁹⁴². Or, selon Françoise Borel, pour qui le vêtement « n’est pas réductible à [la simple] protection du froid »⁹⁴³, ce *devenir-homme* par le vêtement ne peut se faire uniquement par la fonction de protection physique du vêtement. Ajoutons que la fonction de parure peut faire aussi office de protection symbolique⁹⁴⁴. Dès lors, limiter le vêtement à cette fonction protectrice – comme le ferait une forme de sens commun – a été rapidement évacué, par l’ajout des deux autres fonctions.

5.1.2. La pudeur

Et il y a [...] un corps que j’appellerai religieux, je veux dire un corps humain qui est mis en relation avec le sacré. (Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, *op. cit.*, p. 176.)

Comme le souligne Élisabeth Wilson, « [d]ans toutes les cultures et sociétés, le corps est paré, et partout la tenue vestimentaire et l’ornement jouent des rôles symboliques, communicatifs et esthétiques. L’habit est toujours doté d’une “signification inexprimable”

⁹³⁹ Sur l’origine lointaine du vêtement et sa fonction protectrice, voir : Frédéric Godart, *Sociologie de la mode*, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁴⁰ Anthony Mathé, « L’extension du corps enveloppe » in *Le Corps à sa façon*, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁹⁴¹ Dans *l’Épopée de Gilgamesh*, Enkidu, être féroce créé par les dieux pour s’opposer au jeune roi Gilgamesh, passe du statut d’animal à celui d’humain à partir d’une initiation aux coutumes humaines par une courtisane qui lui « met un vêtement », ce qui lui fait « ressemble[r] à un époux. » (Abed Azrié, *L’Épopée de Gilgamesh, Texte établi d’après les fragments sumériens, babyloniens, assyriens, hittites et hourites*, Paris, Berg International, 1979, p. 42.)

⁹⁴² André Leroi-Gourhan, cité dans : Yves Delaporte, « Pour une anthropologie du vêtement » in Monique de Fontanès, Yves Delaporte (dirs.), *Vêtement et sociétés, 1, Actes des Journées de rencontre des 2 et 3 mars 1979*, Paris, Musée de l’Homme, 1981, p. 3.

⁹⁴³ France Borel, *Le vêtement incarné : les métamorphoses du corps*, Paris, Calmann-Lévy, 1992, p. 22.

⁹⁴⁴ Comme l’explique le sociologue Denis Colombi, à propos d’un « couple de gilets jaunes pris en exemple par *Le Monde* [qui ont fait] l’effort d’offrir à leurs enfants des vêtements de marque, quitte à se priver eux-mêmes : “Les enfants sont tellement méchants entre eux s’ils ont des sous-marques. J’ai pas envie que leurs copains se moquent, explique Jessica. Et puis, c’est mieux pour l’image.” » (Denis Colombi, *Où va l’argent des pauvres, Fantômes politiques, réalités sociologiques*, Paris, Payot, 2020, p. 44.)

[“*unspeakably significant*”]⁹⁴⁵. »⁹⁴⁶ L'historienne du costume confirme qu'il ne s'agit pas seulement de se protéger des rigueurs de la nature : l'habit est aussitôt investi de codes relatifs. Parmi ceux-ci se démarque ce qui relève de la pudeur. Dans certaines cultures, la tenue vise à cacher certaines parties considérées comme intimes. Dans d'autres, elle met en évidence des signes de fertilité ou de statut. Ainsi, « le vêtement [serait] un compromis entre la peur et le désir de nudité »⁹⁴⁷. Ajoutons que la question de la pudeur est au cœur de la théologie, à partir notamment des habits revêtus par Adam et Ève dans la *Genèse* :

Dans la *Genèse*, Dieu ouvre l'histoire de l'espèce en fabriquant des tuniques de peau au premier couple, Adam et Ève, après la chute (Gn 3, 21). En procédant par étapes, nous devons affirmer avant toute chose qu'Adam et Ève étaient nus dans le jardin de Dieu, le paradis terrestre. On le déduit du fait qu'ils découvrent qu'ils le sont dans le moment qui suit celui où ils cèdent aux séductions de l'être le plus redoutable, le serpent, qui les persuade de manger le fruit de l'arbre interdit, celui du bien et du mal. Adam et Ève découvrent donc qu'ils sont nus, et cela les conduit à se mettre hors d'atteinte de la voix de Dieu qui vient à leur recherche. Ils dissimulent leur corps derrière des feuilles de figuier, du moins ses zones honteuses. Ainsi naît le vêtement, dans l'histoire de la révélation telle que la narre la *Genèse*. Et Dieu, toujours selon la *Genèse*, leur fit des tuniques de peau à tous les deux, quand ils eurent découvert leur nudité et senti l'exigence de se couvrir de feuilles de figuier.⁹⁴⁸

Dès lors, cette « finalité pratique du vêtement » témoigne directement du rapprochement que l'on peut faire entre le système de la Mode et un système religieux⁹⁴⁹ – débat au sein duquel nous nous inscrivons, mais en nous concentrant davantage sur la question de la création vestimentaire dans la haute couture, axe de recherche appelé de ses vœux par Alberto Fabio Ambrosio⁹⁵⁰, qui a fait de cette étude de la Mode en tant que religion sa spécialité. Déjà en 1967⁹⁵¹, puis en 1978, Roland Barthes avait l'intuition de ce rapprochement : il disait que l'on « assist[ait] à une sorte de reviviscence de ce problème du sacré du corps dans des aspects très

⁹⁴⁵ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus: vie et opinions de Herr Teufelsdröckh* [1831], Paris, Société du Mercure de France, 1904, p. 89.

⁹⁴⁶ Traduction personnelle de : « In all societies the body is dressed, and everywhere dress and adornment play symbolic and aesthetic roles. Dress is always “unspeakably meaningful”. » (Elisabeth Wilson, *Adorned in Dreams*, *op. cit.*, p. 3.)

⁹⁴⁷ Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, *op. cit.*, p. 55.

⁹⁴⁸ Alberto Fabio Ambrosio, *Théologie de la mode*, *op. cit.*, p. 27.

⁹⁴⁹ Alberto Fabio Ambrosio énonce que la pudeur « constitue certainement une dimension particulièrement appropriée pour un développement théologique ». (*Ibid.*, p. 48.)

⁹⁵⁰ « [L]a mode vestimentaire, de nos jours, pose la question de la frontière de l'art. En d'autres termes, est-ce que les vêtements proposés par la mode peuvent faire partie intégrante de l'art contemporain ? Si d'aucuns répondent par l'affirmative, d'autres demandent à voir. Quand on connaît un peu cet univers, on discerne clairement que le styliste ou le *fashion designer* ont le plus souvent un profil d'artistes, autrement dit de personnes capables d'influencer, au-delà du rituel vestimentaire, la mode de leurs contemporains. Or c'est à ce premier niveau que s'inscrit le lien évident entre mode et théologie, dans la mesure où le premier créateur – dans le cadre de la foi chrétienne – est et demeure Dieu. » (*Ibid.*, p. 19.)

⁹⁵¹ Roland Barthes, *Système de la Mode*, *op. cit.*, p. 301.

laïques, très contemporains de notre vie »⁹⁵², comme le sport, la gymnastique, mais surtout dans le vêtement et la Mode. Ambrosio rejoint par là tout un courant au croisement des sciences religieuses et des sciences sociales, au sein duquel nous pouvons compter entre autre Christian Salmon⁹⁵³, Jean-Michel Bertrand⁹⁵⁴, ou Catherine Örmén⁹⁵⁵.

D'ailleurs dans ce binôme mode et religions, il n'est pas question de considérer les vêtements religieux, pas plus ceux de l'Église que ceux des autres traditions confessionnelles. *Non, il s'agit du vêtement en lui-même*, qu'il soit ordinaire ou émanant de la haute couture : *il a une valence qui renvoie à une théologie*.⁹⁵⁶

La mode a son clergé, ses pasteurs, ses évêques. Elle a aussi ses hérétiques et ses sectes. Anna Wintour est leur théologienne malgré son surnom de « papesse » et le *Vogue* américain qu'elle dirige depuis 1988 est considéré comme la « Bible » du bon goût. À chaque automne, son encyclique, « *The september issue* », décrète la tendance de la saison et va parfois jusqu'à excommunier les hérétiques comme la pauvre *waif* en 1993 répudiée au nom du sacro-saint *glamour* ? Gaultier et Lacroix tiennent leur magistère de l'Église catholique. Il y a du Calvin chez Lagerfeld. Mais l'Église a aussi ses papes orthodoxes, les Versace, les Galliano... McQueen, lui, croit en la résurrection.⁹⁵⁷

Cette question de la pudeur⁹⁵⁸, Erik Peterson en a fait pareillement le centre de sa *Théologie du vêtement*⁹⁵⁹ : la lutte entre le *nu* et le *vêtu* serait le résultat de la mise au ban des premiers parents, obligés alors de recouvrir la perte de leur corps glorieux⁹⁶⁰ – permuté par une tunique de chair⁹⁶¹ – par des ceintures de feuille⁹⁶² respectant leur pudicité. De ce fait, selon Giorgio Agamben, dans le monde occidental, le corps déshabillé a toujours été présenté de façon négative par rapport à son contraire, car : « [p]our des yeux aussi profondément conditionnés (fut-ce de manière inconsciente) par la tradition théologique, ce qui apparaît quand on enlève les vêtements (la grâce) n'est rien d'autre que leur ombre »⁹⁶³. Ici, le terme « ombre » est teinté

⁹⁵² Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 176.

⁹⁵³ Il perçoit dans la mode une « religion », une « mystique », donnant à voir des « miracles » (grâce à la technique et la technologie, comme en attestent cette performance mécanique de l'*hologramme Kate Moss* lors d'un défilé d'Alexander McQueen), fonctionnant à la « foi », qui transforme le shopping en « rituel ». (Christian Salmon, « Une résurrection symbolique » in *Kate Moss Machine*, Paris, La Découverte, 2010, pp. 113-116.)

⁹⁵⁴ Jean-Michel Bertrand, « Les communications des marques de mode et de luxe », *Hermès, La Revue*, 2014,3 n° 70, pp. 120-123.

⁹⁵⁵ Catherine Örmén, « “Sacree mode !” », op. cit.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 16. (Nous soulignons.)

⁹⁵⁷ Christian Salmon, *Kate Moss Machine*, op. cit., p. 114.

⁹⁵⁸ Le paragraphe qui suit vient d'une réécriture de notre contribution suivante : Alexis Vandeweerd, « Pas de deux pour corps et vêtement, op. 1 », art. cit., p. 157.

⁹⁵⁹ Erik Peterson, *Pour une théologie du vêtement*, Lyon, Éditions de l'Abeille, 1943.

⁹⁶⁰ Il est intéressant de noter que Roland Barthes utilise la même expression (« corps glorieux ») pour qualifier les corps tels qu'ils sont présentés dans des publicités : ce serait des corps qui « ne nous apparaissent jamais comme [des] corps destinés à mourir. » (Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 182.)

⁹⁶¹ Référant aux *tuniques de peau* dont ont été enveloppés Adam et Ève. (*Genèse* 3, 21.)

⁹⁶² Référant aux *ceintures* que se firent Adam et Ève avec des *feuilles de figuier*. (*Genèse* 3, 7.)

⁹⁶³ Giorgio Agamben, *Nudités*, Paris, Rivages, 2009, p. 110.

d'une connotation négative, subordonnant le corps nu au corps vêtu⁹⁶⁴. Dès lors, une insatisfaction persiste même à la vue du corps dévêtu : « [d]ans la mesure où sa nature fait toujours défaut, dans la mesure où elle n'est jamais que l'événement du défaut de la grâce, elle ne peut jamais satisfaire le regard à qui elle s'offre et qui continue avidement à la chercher alors même que la moindre parcelle de vêtement a été enlevée et que toutes les parties cachées ont été exhibées effrontément. »⁹⁶⁵ Cette origine du vêtement montre ainsi à quel point l'histoire de la Mode est liée à la notion de dévoilement⁹⁶⁶ ; elle démontre aussi comment le vêtement peut s'inscrire dans la question de la légitimation, et dans la façon de *narrer* cette légitimation.

5.1.3. La parure

De ces questions découle alors l'idée de la parure – qui provoque un « rayonnement » de son porteur sur son environnement, selon Georg Simmel⁹⁶⁷ –, souvent associée au désir d'embellissement ou d'ornementation. « On sait parfaitement que, depuis les temps les plus reculés, l'homme a recouru à l'ornement, qu'il recourt en particulier à des accessoires précieux pour se recouvrir le corps. »⁹⁶⁸ Les anthropologues observent ainsi une grande variété de pratiques ornementales – plumes, perles, bijoux, peintures corporelles, etc.⁹⁶⁹ – dans les sociétés dites « traditionnelles »⁹⁷⁰. En réalité, un fonctionnement analogue s'opère dans les sociétés contemporaines, où les individus recourent à des vêtements « de fête » ou « de cérémonie » pour marquer un statut, une appartenance ou une émotion⁹⁷¹. Or, si la trilogie protection-pudeur-parure est fréquemment évoquée, elle tend à simplifier la complexité du fait vestimentaire. Par exemple, « ces finalités disparaissent du vêtement “représenté”, qui ne sert plus à protéger, à

⁹⁶⁴ Il est à noter que cette théorie n'est pas hégémonique au sein des études théologiques. Un argument contraire se trouve dans : Ambrosio Alberto, « La nudité des apparences » in *Théologie de la mode*, *op. cit.*, pp. 53-60.

⁹⁶⁵ Giorgio Agamben, « Nudités », art. cit., p. 92.

⁹⁶⁶ À ce sujet, voir : Daniel Faivre (dir.), *Tissu, voile et vêtement*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁹⁶⁷ Georg Simmel, « Psychologie de la parure », art. cit.

⁹⁶⁸ Alberto Fabio Ambrosio, *Théologie de la mode*, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁶⁹ « Polhemus et Procter évoquent, par exemple, une tribu de Nouvelle-Guinée où la couleur des coiffes en plumes change d'une année à l'autre. Cependant, ils ne précisent pas ce qui motive ces changements. » (Traduction personnelle de « Polhemus and Procter (1978), for example, tell of a New Guinea tribe in which changes in the color of feather headdress are adopted every few years. They are unclear, however, on what lies behind this. » [Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1992, p. 28.]

⁹⁷⁰ Yves Michaud disait par exemple que même « si leur information date, les quatre gros volumes de *L'Histoire du luxe* de Henri Baudrillart publiée en 1880, avec son balayage historique large qui va de la préhistoire au XIXe siècle, permet une bonne approche de l'éventail de ce que l'on a rangé selon les époques sous la rubrique “luxe”. [...] Ce luxe vestimentaire est présent partout dans ses traits fondamentaux : qualité des matières, des teintures, des broderies, des dentelles, des rubans, des accessoires. [...] Les détails ornementaux à finalité ostentatoire (paillettes, galons, rubans, sequins, plumes, bijoux, strass, etc.) sont [...] de tous les temps, partout et à profusion. » (Yves Michaud, *Le Nouveau Luxe, Expériences, arrogance, authenticité*, Paris, Stock, 2013, pp. 27-28.)

⁹⁷¹ Sur l'importance de la parure dans les rituels collectifs, se reporter aux analyses d'Algirdas Greimas. (Algirdas Julien Greimas, *La mode en 1830, Langage et société : écrits de jeunesse*, Paris, PUF, 2000, p. 9.)

couvrir ou à parer, mais tout au plus à *signifier* la protection, la pudeur ou la parure »⁹⁷² ; à ceci près que, dans un monde où l'on passe d'espace tempéré en espace tempéré, tout vêtement peut être ainsi qualifié de « vêtement représenté » – ou de *vêtement-sign*, voire de *vêtement-représentation*. La réalité des logiques de protection et de pudeur dans la Mode depuis l'aube de la modernité est alors désuète, ou plutôt repensée : elle fait office de trace ou de témoignage d'un passé plus ou moins fantasmé d'une humanité nue, se découvrant glabre à la suite de la perte de ses poils. Comme l'explique Roland Barthes,

ce qui doit intéresser le chercheur, historien ou sociologue, ce n'est pas le passage de la protection à la parure (passage illusoire), mais la tendance de toute couverture corporelle à s'insérer dans un système formel, organisé, normatif, consacré par la société.⁹⁷³

En effet, la pudeur et la parure recouvrent elles-mêmes d'innombrables usages – masquer, dévoiler, hiérarchiser, transgresser, etc. En d'autres termes, le vêtement assume presque toujours des fonctions sociales, voire politiques – au sens *doxique* de la politique, ce que Jacques Rancière appelle la *police* plutôt que la *politique*⁹⁷⁴ –, dépassant les trois finalités initiales⁹⁷⁵ ; le vêtement est donc tout autant *signe*⁹⁷⁶. Nous entendons ce qualificatif aussi bien dans un sens ordinaire que dans celui en place dans les sciences du signe, c'est-à-dire la sémiotique ou la sémiologie – du moins, tant qu'elle ne se transmue pas en *signalétique*⁹⁷⁷. Ainsi, certains auteurs préfèrent parler de l'homme comme d'un « animal qui choisit son pelage »⁹⁷⁸ car l'être humain, contrairement à la plupart des mammifères, possède la faculté de modifier à volonté son apparence corporelle – autre manifestation de cette narrativisation du vêtement.

Emanuele Coccia – pour qui le vêtement revêt d'un questionnement métaphysique, et d'une participation à cette réhabilitation de cette *vie sensible* rejetée par « les hommes du langage »⁹⁷⁹ et de la raison – l'exprime au mieux :

⁹⁷² Roland Barthes, *Système de la mode*, op. cit., p. 19. (Nous soulignons.)

⁹⁷³ Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 33.

⁹⁷⁴ Jacques Rancière, *La méfiance*, op. cit.

⁹⁷⁵ Barthes parle d'ailleurs de cette mise en signe comme une *libération* du vêtement de ces trois « motivations (protection, pudeur, parure) où on l'avait enfermé ». (Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 62.)

⁹⁷⁶ Voir à ce sujet : Frédéric Godart, « Jean Baudrillard » in *Penser la mode*, op. cit., pp. 162-166.

⁹⁷⁷ Roland Barthes, « L'aventure sémiologique », *Le Monde* (en ligne), 07/06/1974, URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1974/06/07/l-aventure-semiologique_2541363_1819218.html. Consulté le 02/07/2025.

⁹⁷⁸ Henri Raynal, cité dans : Sophie Chassat, « La mode : boule à facettes philosophique », *Revue de la BNF*, 2017, 1, n° 54, p. 48.

⁹⁷⁹ *DF*, p. 12.

À quoi donc peut correspondre métaphysiquement le fait que l'homme puisse se vêtir ? Qu'est-ce qui s'exprime à travers les vêtements ? Quelle est leur nature ? Ni les animaux ni les dieux n'ont besoin de vêtements. Le vêtement est un élément proprement humain. Biologiquement parlant, une bonne définition de l'homme serait qu'il est le vivant capable de s'habiller [*zoôn endumata echon*]. L'homme est l'animal qui a appris à s'habiller.⁹⁸⁰

De même, Henri Raynal, que nous avons déjà cité, avance l'idée que « l'apparence zéro n'existe pas ; exemption d'apparence ne se peut »⁹⁸¹. Chaque individu, en s'habillant, compose sa propre « surface », laquelle peut revêtir une infinité de formes, qu'il s'agisse de camouflage, de distinction, de séduction ou de confession identitaire. Dès lors, mentionner simplement la parure ou la pudeur ne suffit pas à rendre compte de ce qui est en jeu. Les habitus vestimentaires reflètent simultanément nos structures psychiques – comme la peur du ridicule⁹⁸² –, nos appartenances culturelles, notre désir de séduire ou de s'identifier, et ainsi de suite.

Nous pouvons à ce stade définir l'art de la couture comme celui de la mise en signification du vêtement. Qui plus est, de la même façon que nous mobilisons le plus souvent le langage pour transmettre des informations ou pour établir des liens avec nos semblables, l'utilisation canonique du vêtement – celles qui réunit ses trois valeurs d'identification (protection, pudeur et parure) – se voit perturbée au sein du monde de la haute-couture, de manière à signifier à partir d'un travail de cette apparence, un *invisible*, ou un *non-vêtu* : la haute couture a donc tout de la part *poétique*⁹⁸³ de l'habillement, dans le sens où la poésie serait cette utilisation du langage découplée d'un besoin de signifier par de l'articulation, par de la transparence du signifiant. Autrement dit, la haute-couture cultive un art de l'*étonnement* vestimentaire. On touche là, en tout cas, à la nature éminemment multidimensionnelle du vêtement, laquelle est encore plus flagrante lorsqu'il s'agit d'étudier le système de la Mode.

⁹⁸⁰ Emanuele Coccia, *La vie sensible*, op. cit., 2018, pp. 139-140.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁸² Jean-François Amadiou, *Le Poids des apparences, Beauté, amour et gloire*, Paris, Odile Jacob, 2002. Grimstad Klepp, *Faut-il craindre les couleurs ? Normes vestimentaires féminines en Norvège, Ethnologie française*, 2009, 2, pp. 353-362.

⁹⁸³ Cette part poétique du vêtement fait l'objet des réflexions autour du concept d'apparure du poète Henry Raynal. (Paul Rogues, « L'apparence est sacrée. Le concept d'"apparure" chez Henri Raynal », art. cit.)

5.2. Qu'entend-on par le terme « mode » ?

La Mode est un mot issu du latin, *modus*. Il indique la manière, la modalité par laquelle un être, une entité s'offre à la perception, à la vue. Le « mode » est la condition essentielle pour faire exister la chose. Si ce dérivé du latin est attesté en ancien français, c'est surtout la langue française du XVI^e siècle, celle qui se parle notamment à Paris, à Versailles, à la cour, qui s'empare du terme pour pointer un phénomène que l'on tient pour une absolue nouveauté : une pratique vestimentaire inaugurant une nouvelle manière de se montrer en société, à la cour du roi Louis XIII, notamment pour la noblesse, qui fraye avec les grands. La Mode devient alors une nouvelle manière d'« être » en société, établissant une distinction sociale jugée désormais nécessaire pour se démarquer de la nouvelle classe bourgeoise, qui, faute de blason, se voyait interdire l'accès à la cour. Cette définition, qui reprend l'élément étymologique, constitue le point de départ communément reçu dans la littérature sur le sujet. (Alberto Fabio Ambrosio, *Mode et Religion*, op. cit., pp. 21-22.)

Si le vêtement renvoie à ce qui recouvre le corps, la notion de « mode » implique souvent un phénomène plus large et plus abstrait. Selon Marie-José Mondzain, « si on demandait justement à chacun de définir la mode, les réponses seraient multiples, souvent embarrassées et pas toujours claires. Il se pourrait même qu'il y ait de nombreux désaccords. »⁹⁸⁴ Roland Barthes affirmait que la Mode constitue un *système* « défini par des liaisons normatives, qui justifient, obligent, interdisent ou tolèrent, en un mot règlent l'assortiment des pièces sur un porteur concret, saisi dans sa nature sociale, historique »⁹⁸⁵. On ne peut alors contester le fait que la Mode dépasse la simple production de vêtements ou d'ornementations : elle inclut un ensemble de règles, d'habitudes et de manières de faire⁹⁸⁶. On pourrait ajouter que cette mise en système de la Mode en fait une *sémiotique* générale du vêtement : Mondzain estime que « [c]hacun de nous avec son corps devient un centre émetteur de signaux adressés à tous ce qui nous entoure. Ces signaux parlent à notre place pour dire notre identité et nos désirs, notre asservissement ou notre liberté. »⁹⁸⁷

Cette *mise en système* du vêtement achève alors de l'enfermer dans une fonction discursive, à partir de ces « signaux [qui] parle[nt] à notre place ». Nous percevons alors dans cette tension entre « difficulté à être définie » et « facilité à définir celui qui porte un vêtement » la base de notre réflexion autour de la mode comme « grand récit » de l'émancipation du vêtement.

⁹⁸⁴ Marie-José Mondzain *La mode*, op. cit., p. 10.

⁹⁸⁵ Roland Barthes, *Le Bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 34.

⁹⁸⁶ Cette affirmation est notamment à le propos central de l'ouvrage principal de Gilles Lipovetsky sur la mode : *L'Empire de l'éphémère* : Il préfère parler d'une *forme mode*, « à l'œuvre dans le tout social. » (Gilles Lipovetsky, *L'Empire de l'éphémère, la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987, p. 183)

⁹⁸⁷ Marie-José Mondzain *La mode*, op. cit., p. 28.

5.2.1. Une/des définition(s) ordinaire(s)

Explicitons tout d'abord comment, comme le note Frédéric Godart, nous pouvons aborder la Mode suivant plusieurs angles⁹⁸⁸. D'abord, elle peut désigner l'industrie de l'habillement et du luxe, avec ses acteurs—créateurs, maisons de couture, médias, distributeurs. Dans cette perspective, la Mode est un secteur économique important, soumettant le vêtement à des dynamiques de marque et de marché. Mais la mode peut aussi renvoyer ce qui caractérise le changement : dans son étude sur la Mode, Marie-José Mondzain insiste « sur le caractère variable, changeant de la mode. Nous changeons de mode selon le temps, la société, le goût... la mode est circonstancielle, dépendante du goût du jour mais variant avec l'année, le siècle et avec les classes sociales. Cette manière toujours changeante fait de la mode une chose instable, voire même le modèle de l'instabilité. »⁹⁸⁹ Dans cette perspective, la mode peut encore correspondre à un type de changement social, celui qui se caractérise par une alternance de goûts et de styles dans différents domaines – habillement, mobilier, loisirs, etc. –, et ce de manière régulière et non cumulative – c'est-à-dire que l'ancienne forme n'est pas nécessairement intégrée dans la nouvelle, au contraire d'un progrès technique cumulatif. Dans cette acception, la Mode est ce qui rythme les tendances⁹⁹⁰ :

On notera tout d'abord que les objets et les formes compris dans le domaine de la mode sont soumis, plus peut-être qu'aucun autre élément des *realia*, à de perpétuels et prompts changements, provoquant à leur tour des changements correspondants dans les termes qui désignent les choses.⁹⁹¹

Nous pourrions même réduire la Mode à ce rythme, comme n'a pas manqué de le faire Roland Barthes en présentant la Mode comme une opération mathématique.

Pour le vêtement porté, la Mode peut en effet se définir par le rapport de deux rythmes : un rythme d'usure (u), constitué par le temps naturel de renouvellement d'une pièce ou d'un trousseau [...] ; et un rythme d'achat (a), constitué par le temps qui sépare deux achats de la même pièce ou du même trousseau. La Mode (réelle), c'est, si l'on veut, : a/u . Si $u = a$, si le vêtement s'achète pour autant qu'il s'use, il n'y a pas de Mode ; si $u > a$, si le vêtement s'use plus qu'il ne s'achète, il y a paupérisation ; si $a > u$, si l'on achète plus qu'on use, il y a Mode, et plus le rythme d'achat dépasse le rythme d'usure, plus la soumission à la Mode est forte.⁹⁹²

⁹⁸⁸ Frédéric Godart résume la mode en six principes (affirmation, convergence, autonomie, personnalisation, symbolisation et impérialisation – auxquels il dit être en train d'en ajouter un septième, la virtualisation. (Frédéric Godart, « La mode, un "fait social total" ? » in *Sociologie de la mode*, op. cit., pp. 9-10.)

⁹⁸⁹ Marie-José Mondzain *La mode*, op. cit., p. 12. (Nous soulignons.)

⁹⁹⁰ Guillaume Erner, « Questions de définition » in *Sociologie des tendances* [2008], Paris, PUF, 2020, pp. 8-19.

⁹⁹¹ Algirdas Julien Greimas, *La mode en 1830*, op. cit., p. 6.

⁹⁹² Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 119.

Dans ce dernier exemple, la Mode y est pleinement l'objet d'une définition démystifiée, logique, mais nous ne pouvons en rester là, bien entendu.

5.2.2. Une définition historique

Ainsi, beaucoup de gens croient être à la mode parce qu'ils sont habillés suivant les prescriptions de ces journaux vulgaires que nous combattons de tout notre pouvoir. [...] Il ne suffit pas d'avoir la véritable étoffe nouvelle, de s'habiller chez Blain, de faire faire ses robes par Victorine; ses voitures, chez Thomas-Baptiste; ses *tigres*, en Angleterre; ses gants, chez Bodier; pour être à la mode, il faut encore saluer, parler, chanter, s'asseoir, discuter, manger, boire, marcher, danser comme le veut et l'ordonne la mode. (Honoré de Balzac, « "Des mots à la mode", 1830 » in Émilie Hammen, Benjamin Simmenauer (dirs.), *Les grands textes de la mode*, op. cit., p. 111.)

Bruno Remaury distingue aussi plusieurs acceptions doxiques du concept : « un "engouement collectif et passager en matière d'habillement et de manières" et l'ensemble des industries de l'apparence »⁹⁹³. On peut approcher ces définitions à partir de « trois approches – historique, sociologique ou fonctionnaliste (qu'elle soit issue de l'ethnologie ou de la psychanalyse) »⁹⁹⁴, et d'une quatrième, d'obédience plus « linguistique », à partir des réflexions structuralistes – influencées par Barthes et Greimas⁹⁹⁵, entre autre – ; notre travail s'attelle à réfléchir sur la Mode à partir principalement de cette troisième approche. En ce qui concerne l'approche historique à la Mode selon Remaury, on peut affirmer qu'au Moyen Âge, on parle plus volontiers de « manière de se vêtir » liée à la naissance ou à la profession. Puis, à la Renaissance, la Mode s'associe à l'idée de nouveauté incessante, portée par les centres urbains et la croissance de certaines élites bourgeoises. Progressivement, à l'époque moderne, elle devient un système où le goût se rationalise, se diffuse et se renouvelle – ce que Gilles Lipovetsky appelle la *forme-mode*⁹⁹⁶ :

C'est l'âge de la *mode achevée*, de l'extension de son procès à des instances de plus en plus larges de la vie collective. Elle n'est plus tant un secteur spécifique et périphérique qu'une *forme* générale à l'œuvre dans le tout social. On est immergé dans la mode, un peu partout et de plus en plus, s'exerce la triple opération qui la définit en propre : l'éphémère, la séduction, la différenciation marginale.⁹⁹⁷

⁹⁹³ Bruno Remaury, « La mode, anatomie d'un mot », art. cit., p. 1.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁹⁹⁵ Algirdas Julien Greimas, *La mode en 1830*, op. cit.

⁹⁹⁶ Michel Maffesoli parle d'un *devenir-mode* du monde dans les mêmes termes. (Michel Maffesoli, « Le devenir mode du monde », *Sociétés*, 2008, 4, n° 102, 2008. pp. 9-14.)

⁹⁹⁷ Gilles Lipovetsky, *L'Empire de l'Éphémère*, op. cit., p. 183.

En outre, comme nous le verrons ci-après, si l'on adopte une perspective sociologique, la Mode peut être définie comme un processus de *distinction*, où l'élite cherche à imposer ses codes et où les classes subalternes les imitent, d'où une perpétuelle fuite en avant⁹⁹⁸. On trouve aussi des variations autour de la Mode comme conformisme, ou au contraire comme arène du désir individuel – dialectique à l'origine de la philosophie de la Mode de Georg Simmel⁹⁹⁹. Elizabeth Wilson a fini ainsi par en conclure qu'il est impossible de définir la Mode de façon stricte, tant le mot recouvre des usages contrastés¹⁰⁰⁰.

De nos jours, la mode, c'est quoi ? Où est la mode ? C'est le court ou le long ? Les deux. C'est le serré ou le large ? Les deux. Est-ce que c'est l'avant-gardisme ou c'est le vintage ? Le kitsch ou le minimalisme ? Plus rien n'est interdit et tout cohabite.¹⁰⁰¹

5.2.3. Notre définition

Pour les besoins de notre travail, nous retiendrons deux axes préalables à sa définition. *In primis*, la Mode est un *phénomène social* majeur – un *fait social total*¹⁰⁰², pour reprendre ce qualificatif brandi souvent automatiquement dès que l'on parle de mode –, lié à la vêtue, dont les fonctions économiques et symboliques se recouvrent. Par exemple, Frédéric Godard présente la Mode comme un fait social total, « puisqu'elle est simultanément artistique, économique, politique, sociologique... et qu'elle touche à des questions d'expression de l'identité sociale. »¹⁰⁰³ Il explicite ainsi le fait qu'analyser ce phénomène ne peut se faire alors qu'à partir d'une approche pluridisciplinaire.

In secundis, la Mode est un *dispositif* par lequel la société règle – ou tente de régler – la façon dont chacun s'habille, via des prescriptions, des injonctions esthétiques et narratives. Nous touchons alors ici directement la question du dispositif, telle qu'elle a été énoncée par

⁹⁹⁸ Voir : Georg Simmel, *Philosophie de la mode*, op. cit. Pierre Bourdieu, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

⁹⁹⁹ Georg Simmel, *Philosophie de la mode*, op. cit.

¹⁰⁰⁰ Elisabeth Wilson, *Adorned in Dreams*, op. cit., pp. 1-15.

¹⁰⁰¹ Gilles Lipovetsky in : Gilles Lipovetsky, Louis Raffinot, « Les limites de l'hypermodernité [entretien avec Gilles Lipovetsky] », *Psychologie Clinique*, 2024, 2 n° 58, p. 169.

¹⁰⁰² Notion de Marcel Mauss, « unanimement célébré[e] par l'ethnologie comme un concept clé de la compréhension des phénomènes sociaux », qui correspond à « ces phénomènes [qui] sont à la fois juridiques, économiques, religieux et même esthétiques, morphologiques » – c'est-à-dire que ces phénomènes transcendent les cadres d'analyse restreints en sociologie ou en anthropologie ; ils touchent à tous les aspects sociaux possibles. (Marie-Odile Géraud, Olivier Leservoisier, Richard Pottier, *Les notions clés de l'ethnologie - 4e éd. Analyses et textes*, Paris, Armand Colin, 2024, p. 222. Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques [1925] » in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1973, p. 274.)

¹⁰⁰³ Frédéric Godart, *Sociologie de la mode*, op. cit., p. 10.

Foucault¹⁰⁰⁴. Lyotard a également travaillé sur ce concept, particulièrement à partir de son approche *aux dispositifs de représentation* ou *libidinaux*¹⁰⁰⁵.

Ces deux axes de définition nous offrent toute l'étendue nécessaire pour appliquer à la Mode les notions de *structure*, de *figure*, d'*affect* ou d'*intensité* (notamment *libidinale*) – soit cet ensemble de termes relatifs à l'analyse du visible par Lyotard, ne serait-ce que pour préparer le terrain à une analyse figurale de la Mode. Nous aimerions alors conclure notre exploration du signifiant « mode » en exténuant pleinement son sens non plus à partir d'une définition scientifique ou étymologique, mais bien à partir d'une définition issue des sensations associées à la Mode, notamment dans l'utilisation de ce terme dans le langage ordinaire.

¹⁰⁰⁴ Michel Foucault, cité dans : Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* [2007], Paris, Payot, Rivages, 2014, pp. 8-10.

¹⁰⁰⁵ *DP. DMF. EL.*

5.3. Les deux approches générales du mot « mode » dans le langage ordinaire

Demander « Qu'est-ce que la mode? » comme si on ne le savait pas est aussi une drôle de question puisque chacun peut répondre qu'il sait très bien ce que c'est. Le mot fait partie de la langue courante, de la vie quotidienne, de l'espace public, social et commercial. Il suffit qu'il y ait des magasins dans lesquels on vend des articles de mode – dont on dit qu'ils sont à la mode - et qu'il y ait des magazines dans lesquels on montre la mode pour qu'elle existe et que nous ayons l'impression de savoir de quoi il s'agit. (Marie-José Mondzain *La mode, op. cit.*, p. 10.)

Ainsi, à examiner la façon dont on parle de « mode » dans la vie quotidienne – à partir des exemples précédents –, on peut repérer, de manière récurrente, deux acceptions sous-jacentes majeures qui s'affrontent au gré des contextes. Prenons, par exemple, l'anthologie *Mode & Contre-mode, Une Anthologie De Montaigne à Perec*, consacrée aux auteurs littéraires de tout temps qui ont écrit sur la Mode. L'éditrice du livre en arrive à cette conclusion : « [s]elon les époques, et les enjeux politiques en toile de fond, les auteurs [de cette anthologie] préconisent de suivre l'autorité de la mode ou d'être soi-même l'auteur de sa propre mode. »¹⁰⁰⁶ Cette dialectique linguistique – qui rappelle grandement la philosophie de la Mode de Georg Simmel – s'illustre par le fait que l'on désigne souvent par le signifiant « mode » soit des contraintes d'habillement, soit de la différence vestimentaires, de l'événement. Le terme « mode » s'inscrit toujours dans un entre-deux, à l'image de la notion de figure¹⁰⁰⁷, comme nous le verrons plus bas. Regardons tout d'abord l'acception de la Mode comme dispositif de contrôle, qui s'intègre dans une approche de la Mode comme « norme sociale ; elle exerce un pouvoir contraignant sur les membres de la société »¹⁰⁰⁸.

5.3.1. La Mode, un dispositif de contrôle

La mode, dans son sens premier, renvoie donc à une conformité, à ce qui vient faire un ensemble : c'est la forme d'expression d'une esthétique à travers des caractéristiques formelles. Ainsi, *Le Grand Robert* définit la mode comme les « habitudes collectives et passagères en matière d'habillement » en citant son usage, qualifié de vieilli, de « manière collective de vivre, de penser, de juger propre à une époque, à un pays, à un milieu ». (Anthony Masure, Alexandre Saint-Jevin, « D'un système de la mode à une discipline : fashion studies, modologie, design de mode ? » in Bertrand Maréchal (dir.), *Rechercher la Mode*, Genève, HEAD, 2020, URL : <https://www.anthonymasure.com/en/articles/2020-12-systeme-mode-discipline>. Consulté le 21/12/2024.)

¹⁰⁰⁶ Abigail Stéphanie Lang (dir.), *Mode & Contre-mode, op. cit.*, p. 16. Nous soulignons.

¹⁰⁰⁷ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, op. cit.*, p. 96.

¹⁰⁰⁸ Charles Girard, « Mode, encadré culturel » in Alain Rey, Danièle Morvan (dirs.), *Dictionnaire culturel en langue française*, T.3, Paris, Le Robert, 2005, p. 672.

En effet, comme on a pu le voir avec la définition de la Mode comme rythme des tendances, la Mode est souvent évoquée comme un ensemble de normes qu'il convient de suivre pour être à la fois « dans l'air du temps » et « non ridicule ». On craint de s'écarter des conventions vestimentaires en vigueur, sous peine de railleries ou d'exclusion :

« Choisir des vêtements indique au monde qui vous êtes, pas simplement à quel groupe vous appartenez. C'est anxiogène car il s'agit d'acheter ce avec quoi vous vous sentez en affinité, et qui vous engage. La question centrale étant : ce vêtement est-il portable ? Vais-je être ridicule dedans ? » Pour expliquer le mécanisme du choix, Simmenauer convoque l'allégorie du concours de beauté que l'économiste anglais Keynes utilisait en 1936 pour expliquer le fonctionnement des marchés boursiers. « Les lecteurs d'un journal qui publie dix portraits de jeunes femmes sont appelés, pour un jeu concours, à élire les plus belles. Pour gagner, il ne s'agit pas simplement d'affirmer votre goût, mais de prédire lesquelles de ces jeunes filles seront les plus appréciées par l'ensemble des lecteurs. C'est pareil en matière de mode. Quand je choisis un vêtement, je ne cherche pas seulement à satisfaire mon goût personnel, je veux être socialement validé par ce vêtement. Tout achat de mode est le compromis entre son caractère désirable et son caractère portable. »¹⁰⁰⁹

Cet usage du mot « mode » met donc l'accent sur la fonction sociale du phénomène : la tenue devient signe de reconnaissance – sociale, professionnelle, religieuse –, un code que l'on doit décoder correctement. Dans cette perspective, la Mode agit comme un *dispositif de contrôle*, imposant, à travers revues, vitrines, influenceurs, une normalisation de l'allure vestimentaire.

La mode est dénoncée depuis des lustres, parce qu'elle s'accompagne d'un strict conformisme. Elle prescrit des tendances et par là oblitère l'autonomie des acteurs. Il faut suivre et obéir à la mode.¹⁰¹⁰

La Mode s'inscrit alors dans « la description que fait Foucault de la nature virtuelle de la surveillance dans *Surveiller et punir*. [...] *On agit constamment comme si l'on allait être observé.* »¹⁰¹¹ Cette approche du signifiant « mode » le place ainsi pleinement dans les *technologies du contrôle*, et dans une forme de *lisibilité* générale – dans le sens où le lisible implique une reconnaissance immédiate¹⁰¹² –, inscrite dans le creux même de la *communication*

¹⁰⁰⁹ Emmanuelle Ducournau, « Pourquoi s'habille-t-on tous pareil ? », *Marie Claire*, n°786, Février 2018, URL : <https://www.marieclaire.fr/pourquoi-s-habille-t-on-tous-pareils,1252871.asp>. Consulté le 22/02/2022.

¹⁰¹⁰ Gilles Lipovetsky in : Gilles Lipovetsky, Louis Raffinot, « Les limites de l'hypermodernité [entretien avec Gilles Lipovetsky] », art. cit., pp. 168-169.

¹⁰¹¹ Mark Fisher, *Le réalisme capitaliste, N'y a-t-il aucune alternative ?* [2009], Montreuil, Entremonde, 2018, p. 61. (Nous soulignons.)

¹⁰¹² À ce sujet, la Mode rejoint ainsi le cinéma selon Roland Barthes, qui y perçoit des *signifiants lisses*, donnés avant même de signifier. (Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 59.)

généralisée. Cette logique se trouve tout autant dans l'exemple lyotardien de la reconnaissance de la lettre dans un texte, mécanisme premier du lisible :

La ligne-lettre a été apprise ; déjà connue, elle n'a besoin que d'être reconnue au sein d'une combinaison nouvelle (le mot, la phrase). L'élément distinctif est invariant ; bien plus, la physionomie des groupes signifiants, mots, phrases même, fait aussi l'objet d'une saisie ponctuelle en lecture courante. Ponctuelle plutôt que globale, parce qu'il suffit que l'œil touche un point de la physionomie pour que l'esprit soit informé de la signification ; une saisie globale supposerait le contraire, l'appréhension de la forme graphique pour elle-même, donc la palpation patiente du sens plastique qu'elle porte.¹⁰¹³

Or, cette « conception de la mode est loin de faire consensus. »¹⁰¹⁴

5.3.2. La Mode, un art de l'événement et de l'apparition

En effet, d'un autre côté, on emploie parfois le terme « mode » pour parler d'une avancée, d'un surgissement, d'un saut – « de tigre »¹⁰¹⁵ – dans le temps, comme quand on dit : ce créateur « lance une nouvelle mode »¹⁰¹⁶. Ici, la Mode est perçue comme une dynamique novatrice, un espace où peut se produire un *événement du visible*¹⁰¹⁷. L'idée est que chaque saison pourrait voir apparaître une forme qui surprend et bouscule l'existant. Certains stylistes cherchent d'ailleurs à amplifier ce potentiel « d'événementialité » pour susciter la curiosité, l'admiration ou le choc. Cette perception de la Mode est celle d'un *dispositif d'événement*.

5.3.3. La Mode, une incarnation de la dialectique, de la structure et de la figure

Ainsi, dans ces deux acceptations ordinaires de la Mode, se dégage la dialectique fondamentale du structuralisme (et aussi du passage du structuralisme au poststructuralisme) : une tension entre l'écart (ou l'événement) et la structure (la répétition).

Toute structure présente les deux aspects suivants : un système de rapports différentiels d'après lesquels les éléments symboliques se déterminent réciproquement, un système

¹⁰¹³ DF, p. 216.

¹⁰¹⁴ Anthony Masure, Alexandre Saint-Jevin, « D'un système de la mode à une discipline : fashion studies, modologie, design de mode ? », art. cit.

¹⁰¹⁵ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* [1940], Paris, Payot, 2017, p. 75.

¹⁰¹⁶ A ce sujet, Baudrillard disait par exemple que la « minijupe fut peut-être la dernière péripétie de l'histoire de la mode qui fut plus qu'un effet de mode : *ce fut une sorte d'événement* dans l'histoire des mœurs ». (Jean Baudrillard, « Le maniérisme d'un monde sans manières : (1983) » in *Entretiens*, Paris, PUF, 2019, p. 77. Nous soulignons.)

¹⁰¹⁷ DF, p. 21.

de singularités correspondant à ces rapports et traçant l'espace de la structure. Toute structure est une multiplicité.¹⁰¹⁸

Il est donc curieux et intéressant de voir que le mot « mode » en est arrivé à incarner deux définitions opposées : pour qu'il y ait écart, il faut qu'il y ait structure, donc une majorité d'itérations semblables et similaires, et donc qu'il y ait rareté de l'écart. Ces deux définitions opposées incarnent le mouvement de la Mode, semblable à celui de l'histoire : des moments de calme entrecoupés d'événements. On comprend donc aisément pourquoi la Mode est devenue un sujet d'étude de choix pour les structuralistes saussuriens : elle est un mouvement, qui ne survit que de la lutte entre l'écart et la régularité, comme en attestait déjà Simmel au XIX^{ème} siècle (par un chemin de réflexion différent du nôtre). La Mode, d'un point de vue structuraliste, est donc une totalité analysable à partir des jeux de sens et de signification entre les éléments qui la composent : l'étudier par cette *méthode* – fondée sur ce « discours silencieux, qui est le langage des signes »¹⁰¹⁹ –, permet de dégager supposément les lois qui maintiennent la Mode en activité. Or, nous étudions plus précisément la haute-couture, et dans cette dialectique, de par le fait que la haute-couture s'est toujours distinguée par une approche de la Mode et de l'apparence brillant par sa rareté numérique – si l'on s'en tient à la question de la présence en chair et dans un espace réel partagé, nous sommes moins souvent spectateurs de vêtements de haute-couture que d'autres secteurs, surtout quand il s'agit des vêtements de défilé –, nous approchons dans notre travail le signifiant « mode » bien plus à partir de son caractère événementiel et spectaculaire : elle serait ce qui défie et défait les lois qui régissent la méthode structuraliste ; ou, à l'image de l'art des avant-gardes du XX^e siècle selon Lyotard, elle serait ce qui, à chaque création d'un nouveau vêtement de haute-couture, réécrit les règles de formation et de légitimation de la mode et de la haute-couture. En ce qui concerne les questions sémiotiques et figurales du vêtement ordinaire, nous invitons plutôt à lire les travaux de chercheurs comme Anthony Mathé¹⁰²⁰ et Emanuele Coccia¹⁰²¹. Malgré ce fait, cette étude du caractère événementiel du vêtement de haute-couture éclaire pleinement une *puissance* de la Mode et du vêtement que l'on retrouve dans tous les segments de la Mode : il s'agit particulièrement de son *potentiel d'apparition* – terme que nous empruntons à Jacques Aumont, qui, lui, l'a appliqué plutôt pour caractériser le cinéma¹⁰²².

¹⁰¹⁸ Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », art. cit., p. 240.

¹⁰¹⁹ Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », art. cit., p. 239.

¹⁰²⁰ Anthony Mathé, *Le corps à sa façon*, op. cit.

¹⁰²¹ Emanuele Coccia, *La vie sensible*, op. cit.

¹⁰²² Jacques Aumont, « Le Cinéma, un art d'apparition », *Les Carnets du BAL*, 2013, 4, pp. 88-104.

C'est en ce sens que peut être mobilisée la notion d'*apparure* d'Henri Raynal¹⁰²³. Mot-valise composé des signifiants « apparition » et « parure », l'*apparure* serait cette perturbation sémiotique que provoque l'apparition de certaines tenues dans le flux du visible de certains spectateurs – quand un maelström d'émotions se présentent à leur vue, sans qu'ils y soient préparés, à l'image d'un *effet Stendhal* associé à la vue d'une œuvre d'art. Raynal appelait notamment directement les femmes – sujets privilégiés de l'*apparure*, selon lui¹⁰²⁴ –, au cours d'une prière, à ne pas laisser de côté cette dimension de l'habillement :

[N]e perdez pas le goût de vous vêtir d'avenantes étoffes imprimées ou de vous draper avec art. N'y renoncez pas. Continuez à accorder votre apparence à la dignité de la vie que vous percevez intuitivement en vous, dignité dont procède votre allure. Ce n'est pas un hasard si en vous ont été épargnés à la fois la noblesse innée de l'attitude et le désir spontané de vous habiller avec soin. L'*apparure* qui est la vôtre, s'inspirant de la beauté du monde, y ajoute. Elle en manifeste aussi le mystère. C'est vous qui, pour parler comme Hölderlin, habitez poétiquement cette planète¹⁰²⁵

Provoquer une *apparure* n'est cependant pas une science exacte : il s'agit de faire en sorte de créer un sens *affectuel* à partir de ce qui compose le désir d'un spectateur : « [l]e corps n'en est pas seulement informé, comme une machine l'est d'un objet, il en est affecté. Il découvre son affectivité à l'occasion de l'œuvre. »¹⁰²⁶ Le caractère à la fois universel et singulier de ce type de réaction implique, par exemple, que certaines personnes ressentiront cette fascination à la vue d'une paire de basket produite en quantités limitées¹⁰²⁷, quand d'autres le seront à la vue de robes inachevées et trouées de Rei Kawakubo ou Yoji Yamamoto¹⁰²⁸. À chaque occurrence, l'esprit de l'observateur est *arrimé* à la tenue ; il y trouve sens et achèvement d'une quête de sens inconsciente – à l'aide d'un *sensus communis*, notion kantienne reprise par Lyotard. Elle implique une communication « sans la médiation du concept »¹⁰²⁹, partagée par tous les membres d'une *communauté* qui se reconnaît à partir de cet « autre du concept »¹⁰³⁰ : l'affect, le figural, l'intraitable. Nous nous trouvons ici en présence de ce que Lyotard – à la suite du

¹⁰²³ Jean-Paul Rogues, « L'apparence est sacrée. Le concept d'"apparure" chez Henri Raynal », art. cit.)

¹⁰²⁴ Henri Raynal, cité dans : *Ibid.*, p. 349.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 360.

¹⁰²⁶ Jean-François Lyotard, « L'inaudible », art. cit., p. 212.

¹⁰²⁷ Yves Hanania, Isabelle Musnik, Philippe Gaillochet, *Le luxe demain, Les nouvelles règles du jeu*, Paris, Dunod, 2019, p. 86.

¹⁰²⁸ Même si, ironiquement, lorsque « Yamamoto et Kawakubo ont défilé pour la première fois sur les podiums de Paris avec leurs "linceuls", ils ont été accueillis par des hurlements de désapprobation et leur "look" a été qualifié d'"esthétique de la pauvreté". » (Traduction personnelle de « When Yamamoto and Kawakubo first paraded their "shrouds" on the catwalks of Paris they were greeted with howls of disapproval and their "look" was dubbed the "aesthetics of poverty". » [Bonnie English, *Japanese Fashion Designers, The Work and Influence of Issey Miyake, Yoji Yamamoto and Rei Kawakubo*, Oxford, New York, Berg, 2011, pp. 3-7.]

¹⁰²⁹ Jean-François Lyotard, « *Sensus communis*, Le sujet à l'état naissant » in *MLP*, pp. 15-16.

¹⁰³⁰ *Ibid.*

lexique psychanalytique de Freud – a appelé un effet de *perlaboration* de l’image sur son spectateur¹⁰³¹. Cet effet correspond à la mise en évidence d’un *re-souvenir* pour un sujet, ou encore la mise en évidence de la *réécriture* d’un souvenir pour un sujet – c’est-à-dire ce moment où l’esprit perçoit un aspect d’un souvenir qu’il n’avait pas enregistré ; aspect chargé d’affect, capable de briser ce qui frustrait le sujet, ou ce qui le maintenait dans un état de psychose. Ainsi, dès que la Mode se porte sur le régime de l’*apparure*, le vêtement passe du mode de l’*apparence* à celui de l’*apparition*¹⁰³² ; il devient un événement du visible, à l’image du mécanisme propre aux œuvres d’art :

L’œuvre est une apparence en laquelle advient une *apparition*. D’elle émane un espace, un temps, un chromatisme irréductibles à son contexte visuel et culturel. Un autre monde ? Non, un monde sensible encore, fait d’*aisthèta*. Nullement une image, plutôt un *fait*, comme le notait Braque. Visuel, plutôt que visible simplement.¹⁰³³

Provoquer de l’*apparure* passe ainsi par le fait de réarticuler nos idées données en ce qui concerne un vêtement ; il s’agit de *désanesthésier* le rapport visuel que l’on a au vêtement, ou de provoquer la venue d’un moment de *fulgurance* sensible – où le vêtement se mue en phénomène esthétique autonome. Les créateurs, selon cette lecture, entendent faire advenir un « spasme » affectuel dans l’expérience du spectateur, plutôt que de reconduire passivement les injonctions vestimentaires imposées par le système industriel de la Mode¹⁰³⁴. Ce spasme, nous l’estimons analogue à cette sortie du *Théâtre et son double* d’Antonin Artaud, au sein de laquelle sont liés art, sensible et vie, au point de provoquer une *déchirure* de la matière – qu’elle relève du sensible ou de l’art

la vie jusqu’au déchirement et jusqu’au spasme, comme une douleur qui, à mesure qu’elle croît en intensité et qu’elle s’enfonce, multiplie ses avenues et ses richesses dans tous les cercles de la sensibilité.¹⁰³⁵

C’est de ce spasme que parlent aussi bien Jean Cocteau – à propos d’une « secousse », née dans le calme, qui « provoque » la Mode¹⁰³⁶ –, que le célèbre couturier de la rive gauche, Yves Saint-Laurent, dans une sortie qui a fait date : « La beauté ? Aucun intérêt. Ce qui compte, c’est la

¹⁰³¹ PE, p. 118.

¹⁰³² Jean-François Lyotard, « Le Fait pictural aujourd’hui » in *TXTI*, p. 228.

¹⁰³³ *Ibid.*, pp. 226-228.

¹⁰³⁴ Evelyne Grossman utilise aussi le terme de spasme pour décrire ce type de phénomène, mais elle fait en se référant à Deleuze – lui-même s’inspirant de la troisième critique kantienne, comme Lyotard. (Evelyne Grossman, *Éloge de l’hypersensible*, Paris, Minuit, p. 15.)

¹⁰³⁵ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double, suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1964, p. 33.

¹⁰³⁶ Jean Cocteau, « La mode meurt jeune » in Abigail Stéphanie Lang (dir.), *Mode & Contre-mode, op. cit.*, p. 51.

séduction, *le choc. Ce qu'on ressent.* »¹⁰³⁷ Par cette dernière formule, nous pouvons alors inscrire la Mode tant dans l'art depuis l'advenue du surréalisme – caractérisé par la notion de *beauté convulsive*¹⁰³⁸ –, que dans le figural selon Lyotard, qui le présente par la formule d'un *bougé-consigné*¹⁰³⁹, enfermé dans un objet, qu'il soit plastique ou textuel. Il ne tarde alors qu'à l'œil, de libérer cette *force* contenue dans le vêtement, qui fait *donation* vers le sensible. La production de ce spasme – qui *signale* la percée du figural dans le sensible – est ce que vise tout couturier dans un défilé de mode : le but est de *marquer* son audience, entreprise on ne peut plus compliquée quand défilent d'innombrables vêtements, au cours d'innombrables défilés ; il faut alors contrevenir aux attentes, et provoquer de l'événement – il faut « *transgresser [l]es règles tout en les respectant* »¹⁰⁴⁰. Cette dualité – entre la Mode définie comme *régulation* ou comme *choc novateur* – prépare déjà le terrain pour comprendre comment certains couturiers, Martin Margiela en tête, ont voulu échapper à la mode *majoritaire* – au sens de la norme – pour cultiver des gestes plus radicaux, d'expérimentation, voire de *déconstruction*¹⁰⁴¹. Ce type de gestes implique ainsi de cultiver une connivence avec ce qui s'oppose au majeur ; il s'agirait alors d'approcher la Mode comme le ferait un enfant – que ce soit à la vue d'une étincelle¹⁰⁴², au cours d'une *aventure de la perception*¹⁰⁴³. Suite à une protestation contre tout ce qui compose la mode majeure, cette opposition a alors pris la forme d'une antagonisation à la mise en langage du vêtement, à partir d'une mise en avant du silence du vêtement – meilleur moyen de ne pas perturber un événement de mode par de l'événement discursif. Cela étant dit, cette résistance par le verbe contre la nature affectuelle ou événementielle du vêtement a notamment agi aussi sur le terrain scientifique ou académique. Dans le chapitre suivant, nous voyons ainsi comment les théories classiques des études de mode se sont emparées de ces questions, avant d'en venir à la notion même de *dicible* dans la Mode.

¹⁰³⁷ Yves Saint Laurent, cité dans : Fiona Levis, *Yves Saint Laurent, l'homme couleur de temps*, Monaco, Éditions du Rocher, 2008, p. 91. Nous soulignons.

¹⁰³⁸ André Breton, *Nadja* [1964], Paris, Gallimard, 1998, p. 161.

¹⁰³⁹ *DF*, p. 15.

¹⁰⁴⁰ Éric de Kuyper, cité dans : Serge Margel, *La Société du spectral*, Paris, Lignes, 2012, p. 35.

¹⁰⁴¹ Alison Gill, « Deconstruction Fashion, The Making of Unfinished, Decomposing and Re-assembled Clothes », art. cit.

¹⁰⁴² Nous pensons à l'image suivante invoquée par Lyotard, pour expliquer son concept d'acinéma, et de cinéma des affects : il prend l'exemple de la joie d'un enfant qui gratterait une allumette pour la première fois, et qui n'y verrait qu'un spectacle. (*DP*, p. 59.)

¹⁰⁴³ Stan Brakhage, *Métaphores et vision* [1963], Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 19.

Chapitre 6 – Les théories classiques des études de mode : vers une mode figurative

Longtemps, la mode fut un univers sans histoire. Un espace prévisible, qui rassurait par la régularité de ses cycles. « Disons qu'en l'an 2020 ou 2025, les jupes devraient à nouveau être très longues », annonçait Roland Barthes, en 1967, dans un entretien à *France-Forum*. À l'époque, il était l'un des rares savants que ce phénomène intéressait : aux yeux de maints chercheurs, la mode représentait un sujet futile, illégitime. Jusqu'aux années 1980-1990, « la mode peine à devenir un objet scientifique dans le monde universitaire », constate ainsi Dominique Veillon dans le *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*. (Jean Birnbaum, « Hégémonie de la mode », *Le Monde* [en ligne], 21/01/2010, URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2010/01/21/hegemonie-de-la-mode_1294684_3260.html. Consulté le 06/11/2024.)

Nous avons vu qu'au cœur de la Mode s'affrontent deux conceptions majeures : un régime prescriptif de l'accoutrement, et un autre de l'art de l'événement dans l'habillement. Le premier a contribué à faire de la Mode une approche *langagière* du vêtement, avec ses *lois*, sa *grammaire*¹⁰⁴⁴ : la Mode y serait un *discours* à maîtriser, et à ne surtout pas défier, en conséquence de quoi la *police* – au sens de Rancière – nous remettrait dans le rang. Cette approche de la Mode dériverait, certes, de son caractère de *fait social total*, mais tout autant de la place du vêtement dans *l'histoire de la raison*. Nous faisons référence ici au constat selon lequel la Mode a été à la fois objet de mépris et de fascination au sein des différentes communautés scientifiques : des condamnations platoniciennes aux études bourdieusiennes, en passant par toutes les métaphores relatives à la tenue. En intégrant donc la Mode dans le développement du *logos* – comme son opposée –, elle a été présentée comme la *mise en discours* du vêtement : soit la rationalisation de l'apparence – perçue ordinairement comme un oxymore, puisque l'apparence tend à être définie comme relevant de l'affect, de l'indicible, et donc de l'irrationnel. Pour expliciter ce fait, nous souhaitons à présent donner à voir comment la Mode a été introduite et étudiée dans diverses disciplines des sciences sociales, avant de se voir devenir l'objet d'une discipline académique spécifique : les études de mode [les *fashion studies*], ou la *modologie* [*la fashion-ology*]¹⁰⁴⁵. Cette *scientifisation* a contribué directement au *tournant linguistique* de la Mode : c'est à partir du développement de la modologie que le vêtement a continué à être toujours plus affublé d'un sens, d'une signification ou d'une interprétation – cet aspect est lié à cette intuition barthésienne du « texte de Mode [qui] représente en quelque sorte la parole autoritaire de celui qui sait tout ce qu'il y a derrière

¹⁰⁴⁴ Anthony Mathé, *Le corps à sa façon*, op. cit., p. 106.

¹⁰⁴⁵ Yuniya Kawamura, *Fashion-ology An Introduction to Fashion Studies*, New York, Oxford, Berg, 2005. Frédéric Godart, *Sociologie de la mode*, op. cit., p. 3-4.

l'apparence confuse ou incomplète des formes visibles »¹⁰⁴⁶. Domaine *inter*-¹⁰⁴⁷, *multi*-¹⁰⁴⁸ et *transdisciplinaire*¹⁰⁴⁹ par nature, les études de mode sont apparues à la suite de réflexions approfondies de certains des pères de la sociologie¹⁰⁵⁰, de la philosophie¹⁰⁵¹ ou de la psychanalyse¹⁰⁵², tous fascinés par ce phénomène qui ne vit que de sa propre disparition : les modes passent, et tout est déjà démodé au moment même où *ça* apparaît¹⁰⁵³. Comment décrire ce phénomène ? Comment *mettre en mots* ce phénomène – qui serait donc un opérateur de pouvoir selon Barthes ? Quel est son *moteur* ? Voici les questions qui ont animé et animent encore cette discipline académique. Tout d'abord, nous cherchons à montrer dans ce chapitre les difficultés qui accompagnent tout chercheur scientifique ayant fait de la Mode le sujet de ses recherches : résultat logique de la condamnation du futile, de l'ornement et du frivole dans la culture logocentriste¹⁰⁵⁴. Puis, dans un second temps, nous examinons la théorie traditionnelle de la Mode, élaborée par Georg Simmel et Thorstein Veblen, qui se fonde sur une *tension entre l'imitation et la distinction* – tension similaire à celle de la théorie structurale : indication d'un certain changement d'appréciation, plus scientifique, de la Mode dans le monde intellectuel. Enfin, dans la troisième sous-partie de ce chapitre, nous voyons comment des auteurs contemporains, tels que Jean Baudrillard et Gilles Lipovetsky, ont abordé ce thème en analysant les contradictions de leur époque respective : Baudrillard s'est intéressé à la Mode en tant qu'économie des signes, tandis que Lipovetsky a étudié les traits de ce qu'il a nommé « l'hypermodernité »¹⁰⁵⁵ – ces deux approches de la Mode, parmi tant d'autres, ont achevé de faire de la Mode un véritable objet discursif, langagier. Nous pourrions, enfin, étudier la question de la représentation et de la Mode comme métaphore ou comme langage.

¹⁰⁴⁶ Roland Barthes, *Système de la Mode*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁴⁸ Francesca Granata, par exemple, part du principe que les études de mode sont plutôt « multi-méthodologiques » qu'interdisciplinaires, car elles ont maintenant constitué un objet délimité, une seule discipline – certes, dont la méthodologie est toujours inspirée d'autres disciplines. (Francesca Granata, « Fashion Studies In-between: A Methodological Case Study and an Inquiry into the State of Fashion Studies », *Fashion Theory*, 16, Issue 1, p. 75.)

¹⁰⁴⁹ Frédéric Monneyron, *La sociologie de la mode* [2006], Paris, PUF, 2021, p. 122.

¹⁰⁵⁰ Georg Simmel, *Philosophie de la mode*, *op. cit.*

¹⁰⁵¹ Walter Benjamin, *Sur la mode*, Paris, Payot, 2024.

¹⁰⁵² John Carl Flügel, *Le Rêveur nu, De la parure vestimentaire* [1930], Paris, Aubier-Montaigne, 1982.

¹⁰⁵³ Francesco Masci, *Hors-mode*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁵⁴ À ce sujet, quand bien même il n'y est point traité du frivole tel qu'on peut l'associer couramment à la Mode, nous nous devons de citer malgré tout : Jacques Derrida, *L'Archéologie du frivole*, Paris, Galilée, 1973.

¹⁰⁵⁵ Gilles Lipovetsky, Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.

6.1. Les études de mode : une (in)discipline (il)légitime

Barthes souhaitait qu'on puisse aussi concevoir son travail sur la mode comme un « projet poétique » *consistant à fabriquer, sous les yeux du lecteur, un « objet intellectuel avec rien, ou avec très peu de choses »*. Ce faisant, il gardait sous les yeux le modèle de Mallarmé : « La Dernière Mode, le journal qu'il a dirigé et rédigé lui-même, c'était au fond une sorte de variation, passionnée, à sa manière, *sur le thème du vide, du rien*, de ce que Mallarmé appelle *le bibelot* ». (Olivier Burgelin, « Barthes et le vêtement » in Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, *op. cit.*, p. 193. [Nous soulignons.]

Ainsi qualifiée de « rien », de « très peu de choses » ou de « vide », il est légitime de se demander si la Mode mérite déjà d'être étudiée. Y aurait-il quelques motifs scientifiques à se pencher sérieusement sur cet objet ? Serait-il investi d'une quelconque profondeur, lui qui n'existe qu'à partir de la *logique de la surface* ?

6.1.1. La Mode, un objet d'étude (f)utile ?

Si l'on en croit l'histoire de la culture et de la philosophie, il faudrait répondre à la négative à ces questions. Puisque la Mode, soumise au « mythe du futile »¹⁰⁵⁶, est une « déesse des apparences »¹⁰⁵⁷, elle ne peut que manquer de profondeur elle-même, comme le pense Roland Barthes sans pour autant la condamner¹⁰⁵⁸. Comme l'explique Frédéric Godart : « en quoi penser la mode a-t-il une quelconque valeur intellectuelle ? La mode n'est-elle pas vaine et frivole, voire immorale, instrumentalisée par une industrie mondialisée avide de profits ? La mode ne nous détourne-t-elle pas des “vraies questions” [...] qui devraient être le centre de nos préoccupations ? »¹⁰⁵⁹ On ne compte pas le nombre de penseurs qui ont fait de la Mode la cause première de la chute de diverses civilisations¹⁰⁶⁰ :

La mode corrompt les mœurs, la mode abolit la lutte des classes. [...] La mode est immorale, telle est l'affaire, et tous les pouvoirs (ou ceux qui en rêvent) la détestent forcément [...] : elle ne connaît rien des systèmes de valeurs, ni des critères de jugement : le bien ou le mal, le beau et le laid, le rationnel/l'irrationnel – elle joue en deçà ou au-delà, elle joue donc comme subversion de tout ordre, y compris de la rationalité révolutionnaire.¹⁰⁶¹

¹⁰⁵⁶ Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁵⁷ Alberto Fabio Ambrosio, *Mode et Religion*, *op. cit.*, p. 203-234.

¹⁰⁵⁸ Roland Barthes présente la mode comme la substitution d'un signifiant avec un autre, sans chercher à approfondir son sens – il s'agit de *rester à la surface*. (Roland Barthes, « Mot-mode » in *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 131.)

¹⁰⁵⁹ Frédéric Godart, *Penser la mode*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁶⁰ Barbara Vinken nous explique notamment que, selon ses détracteurs, la mode serait « symptôme de tout ce qui dysfonctionne en Occident ». (Barbara Vinken, « Crépuscule de la mode », *Regards croisés*, n°6, 2016, p. 18.)

¹⁰⁶¹ L'auteur reprend ici des poncifs à propos de la mode, sans y souscrire. (Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort* [1976], Paris, Gallimard, 2017, p. 160.)

Cette condamnation de la Mode peut être retracée jusque dans la condamnation platonicienne de la mimésis, en intégrant la Mode dans ce régime d'imitation des apparences sensibles qui éloigne de la vérité intelligible. La Mode serait donc une source d'erreur et de corruption pour l'âme qui se laisse séduire par les illusions du corps et du monde sensible. De même, la Mode peut faire office de *visibilisation* d'un mal qui ronge une époque¹⁰⁶² ; ce qui nous pousse « à postuler un rapport entre la forme vestimentaire et le *Zeitgeist* (l'esprit d'une époque) ou l'aire d'une civilisation »¹⁰⁶³ – comme maints auteurs l'ont constaté aujourd'hui, ne serait-ce qu'à propos des liens entre la Mode et certaines questions on ne peut plus actuelles :

Autant le péché originel a pu rendre nos tout premiers ancêtres conscients de leur nudité comme d'une honte à dissimuler, autant la mode éthique nous dessille les yeux sur la perversion de la Mode qui exploite planète et ressources humaines sans aucun respect de l'ordre naturel.¹⁰⁶⁴

Nous pouvons toutefois nous demander si ces condamnations, notamment dans le monde intellectuel antique¹⁰⁶⁵, ont lieu d'être. S'il est vrai que le terme « mode » est entré tardivement dans le vocabulaire courant, on peut retracer malgré tout ses origines dans la condamnation du luxe, de l'excédent ou de la sophistication. Par exemple, au-delà de son caractère de simulacre, Platon fait du « luxe, [du] superflu, [ce] qui conduit à la guerre et à la désolation »¹⁰⁶⁶ ; quand Adolphe Loos¹⁰⁶⁷ a pu voir en toute ornementation un crime, un « esclavage »¹⁰⁶⁸, ou de la sauvagerie – rappelons que pour ce dernier, « [l]es symphonies de Beethoven n'eussent jamais été écrites par un homme devant déambuler dans la soie, le velours et la dentelle »¹⁰⁶⁹, car « *l'évolution de la culture [serait] synonyme d'une disparition de l'ornement sur les objets d'usage.* »¹⁰⁷⁰ Cette perception de la Mode – non plus comme simple signe de la décadence, mais bien comme actrice première de ce mouvement – se poursuit encore aujourd'hui, comme en atteste le rôle qu'on lui prête dans diverses crises contemporaines mondiales : *crises morale, géopolitique, écologique* ou de *santé*. Nous ne prétendons pas que la Mode soit complètement innocente quant à ces crises ; nous ne faisons qu'observer comment elle se place dans certains narratifs faisant d'elle un agent premier de décadence.

¹⁰⁶² Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 27.

¹⁰⁶³ Olivier Burgelin, « Barthes et le vêtement », art. cit., p. 198.

¹⁰⁶⁴ Alberto Fabio Ambrosio, *Mode et Religion*, op. cit., p. 184.

¹⁰⁶⁵ Frédéric Godart, *Penser la mode*, op. cit., pp. 25-46.

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 29

¹⁰⁶⁷ Adolf Loos, « Ornement et crime [1908] » in *Ornement et Crime, et autres textes*, Paris, Payot, Rivages, 2003.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 168.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, pp. 60-61.

6.1.2. La Mode, un objet de crise continue

Par exemple, pour ce qui est de la crise morale, nous désignons ici tout ce qui touche la question du *gaspillage* dans la Mode – sa dimension de *part maudite*¹⁰⁷¹, telle qu'elle peut être illustrée, dans le cas des griffes de mode souhaitant maintenir la rareté et l'inaccessibilité de leurs produits, par le fait de brûler les invendus. Par exemple,

[e]n juillet 2018, la presse et les réseaux sociaux ont fortement réagi au fait que Burberry avait brûlé des stocks d'invendus : plus de 28,6 millions de livres sterling de vêtements, accessoires et parfums partis en fumée dans l'année. *La pratique était pourtant courante* pour la marque et inscrite dans ses rapports annuels depuis plusieurs années, et bien d'autres marques de luxe et de mode ont pour habitude d'éliminer ainsi leurs stocks. Mais ce qui était hier une pratique courante dans l'industrie, justifiée publiquement par des raisons de santé ou de sécurité, devient aujourd'hui un fait brut aberrant. *On produit au point d'éliminer ce qui vient d'être produit.*¹⁰⁷²

En ce qui concerne la crise géopolitique, sociale, ou simplement politique, nous faisons notamment référence à l'événement traumatique qu'a été l'effondrement du *Rana Plaza* :

Le point de départ de la mode éthique, de la mode « verte », éco-durable, voire responsable, remonte indubitablement à la catastrophe du 24 avril 2013 : ce jour-là s'effondrait le *Rana Plaza*, ce complexe où travaillaient des milliers de Bengalis, causant la mort, sous le poids des décombres, de plus de mille ouvriers. Ils assemblaient des vêtements de marque à des rythmes inhumains, moyennant une misérable rémunération de quelques dollars. On commémore encore aujourd'hui ce sinistre marquant. Il a donné lieu à des enquêtes internationales et a mis sous les projecteurs des médias du monde entier l'exploitation du travail par les grandes marques. Des mouvements sont nés de ce triste événement. Il a marqué le début d'une structuration de la mode éthique en associations et firmes plus solidaires, organisant leur production avec plus de conscience. Ces mouvements occupent aujourd'hui une belle proportion du marché européen et occidental.¹⁰⁷³

Pour la crise écologique, nous nous devons de mentionner, entres autres, l'impact sur l'environnement de la production de la *fast-fashion* ; là où, comme exemple de *crise sanitaire* engrangée par la Mode, nous pensons à l'impact psychologique de la « maigreur » des

¹⁰⁷¹ Georges Bataille, *La part maudite*, op. cit.

¹⁰⁷² Colette Depeyre, Darja Richter-Widhoff, « Le gaspillage des vêtements. Retour aux sources. » in Valérie Guillard (dir.), *Du gaspillage à la sobriété Avoir moins et vivre mieux ?*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2019, p. 30. Nous soulignons.

¹⁰⁷³ Alberto Fabio Ambrosio, *Mode et Religion*, op. cit., pp. 178-179.

mannequins sur elles-mêmes ainsi que sur leurs spectatrices¹⁰⁷⁴. Christian Salmon contextualise cette crise ainsi :

Au début des années 1990, la mode sort de ses gonds et va mettre à rude épreuve les standards du glamour. La « loi d’euphorie » cesse de s’appliquer. Ce ne sont plus seulement le sexe et ses péchés véniels (« l’adultère, la liaison, le flirt ») qui envahissent l’univers de la mode, mais l’anorexie et la drogue qui menacent la vie et la santé des adolescents. Un bouleversement des canons de la beauté qui associent les signes de la beauté aux stigmates de la maigreur extrême et de la drogue... Le changement est si brutal qu’il passe alors inaperçu aux yeux de nombre d’observateurs du monde de la mode.¹⁰⁷⁵

En conséquence de ce changement, cette *loi de la maigreur*, alors déjà en place dans le monde managérial des entreprises¹⁰⁷⁶, devient tout autant prescriptive pour les mannequins. Une d’entre eux en témoigne :

Au bout de deux ans, après un séjour au Japon, j’ai arrêté l’héroïne. Du coup, j’ai pris quelques kilos. Mon booker m’a dit : « Si tu ne maigris pas, je ne peux plus te faire travailler. » J’ai vu un nutritionniste, ça n’était pas suffisant. La pression de l’agence est devenue de plus en plus forte.¹⁰⁷⁷

Ainsi, après avoir activement travaillé le monde médiatique durant les années 2000¹⁰⁷⁸, il se trouve qu’encore en 2025, cette question de la maigreur des mannequins reste présente dans l’univers de la Mode¹⁰⁷⁹. Notons que les couturiers eux-mêmes s’attaquent et se sont attaqués à ces conceptions. Pensons au défilé de mode de 2009 intitulé *l’Atlantide de Platon*¹⁰⁸⁰, du regretté Alexander McQueen. Par cette référence, « l’enfant terrible »¹⁰⁸¹ de la Mode critiquait

¹⁰⁷⁴ Sur cette question, voir : Annie Lacuisse-Chabot, Cécile Nathan-Tilloy, « L’impérialisme de la minceur », in Annie Hubert (dir.), *Corps de femmes sous influence, Questionner les normes*, Les Cahiers de l’OCHA, n° 10, Paris, OCHA, 2004, pp.113-120.

¹⁰⁷⁵ Christian Salmon, « Kate Moss, la construction d’un mythe collectif », *Sociétés*, 2011, 4 n°114, 2011, p. 65.

¹⁰⁷⁶ Christian Salmon fait directement un rapprochement entre l’idéal de la maigreur dans la mode et l’idéal néolibéral des théories du *lean management*. (Christian Salmon, *Kate Moss Machine*, op. cit., p. 69.)

¹⁰⁷⁷ Marc Pivois, « Des mannequins sans fard. Drogue, “maquignonage”... les pratiques rapportées par la BBC ne sont pas isolées. », *Libération* (en ligne), 04/12/1999, URL : https://www.liberation.fr/societe/1999/12/04/des-mannequins-sans-fard-drogue-maquignonage-les-pratiques-rapportees-par-la-bbc-ne-sont-pas-isolee_291847/. Consulté le 14/02/2022.

¹⁰⁷⁸ Nous pensons notamment à ce qui a été considéré à l’époque, comme une affiche du photographe Oliviero Toscani, montrant une femme anorexique. (Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 93.

¹⁰⁷⁹ Une campagne de publicité de l’enseigne Zara s’est vue annulée du fait du scandale causé par la maigreur de ses modèles. (Charlotte Edwards, « Zara ads banned for ‘unhealthily thin’ models », *BBC* (en ligne), 06/08/2025, URL : <https://www.bbc.com/news/articles/cp941z3nnnxo>. Consulté le 07/08/2025.)

¹⁰⁸⁰ Alexander McQueen, *Alexander McQueen Printemps été 2010*.

¹⁰⁸¹ Cette épithète est récurrente dès qu’il s’agit de qualifier Alexander McQueen – même s’il nous faut signaler qu’elle a aussi été associée à Jean-Paul Gauthier, John Galiano voire même parfois à Martin Margiela. (Daisy Moore, « Remembering McQueen: An Ode To L’Enfant Terrible », *ShowStudio*, 07/10/2019, URL : <https://www.showstudio.com/news/remembering-mcqueen-ode-lenfant-terrible>. Consulté le 10/02/2025. Alexandra Pizzuto, « Les Tabi de Martin Margiela, du scandale au mythe », *Marie Claire* [en ligne], 2023, URL : <https://www.marieclaire.fr/histoire-tabi-margiela,1466274.asp>. Consulté le 25/09/2024.)

le « bouleversement sans répit [d]es choses d'ici-bas »¹⁰⁸² de la Mode, bien au-delà de l'accélération constante des tendances. Il pensait donc à la force de destruction environnementale, sociale et politique qu'incarne la Mode, aujourd'hui¹⁰⁸³ – une réinterprétation moderne du drame de l'Atlantide. Ce défilé est notamment la suite directe d'un autre, intitulé la *Corne d'abondance*¹⁰⁸⁴, qui est parti de la même problématique : les figures le composant étaient inspirées d'oiseaux marins piégés dans du pétrole et des détritiques. De tous ces éléments, il apparaît qu'étudier la Mode revient souvent à étudier la *décadence* : là est le lot de tout ce qui relève de l'*apparence* dans l'histoire de la raison. La Mode est donc un objet à ignorer, à rejeter, *dès qu'il s'agit de penser*. Cet aspect peut se voir tout autant dans le rejet de la Mode par le monde académique.

6.1.3. La Mode, une science (f)utile ?

Jusqu'au début du XIX^e siècle, il n'y a pas eu, à proprement parler, d'Histoire du costume, mais seulement des études d'archéologie antique ou des recensions d'habits par qualité. À l'origine, l'Histoire du costume a été un fait essentiellement romantique, soit qu'il s'agit de fournir aux artistes, peintres d'époque ou hommes de théâtre, les éléments figuratifs de la « couleur locale » nécessaires à leurs œuvres, soit que l'historien s'efforçât d'établir une équivalence entre une forme vestimentaire et « l'esprit général » d'un temps ou dans un lieu. (Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, *op. cit.*, p. 27.)

Ce genre de rejet intellectuel de tout ce qui a rapport à l'ornement ou l'apparence – allant donc jusqu'au rejet de cette origine *saltimbanquesque* des études de mode¹⁰⁸⁵ –, rappelle aisément les discours scientifiques qui ont trait à la Mode ou à la haute couture ; objets qui n'ont intéressé que peu, finalement, le monde intellectuel¹⁰⁸⁶ :

Sphère ontologiquement et socialement inférieure [au monde intellectuel], elle ne mérite pas l'investigation problématique, question superficielle, elle décourage l'approche conceptuelle ; *la mode est ce qui suscite le réflexe critique avant l'étude objective, on évoque principalement en vue de la fustiger*.¹⁰⁸⁷

Pensons par exemple à Fred Davis, qui a témoigné des difficultés qui l'ont accompagné tout au long de sa carrière, à partir de son choix de faire de la mode son sujet d'étude.

¹⁰⁸² Giacomo Leopardi, « Dialogue de la Mode et de la Mort » [1827], *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 2022, 4, n° 161, 2022, p.161.

¹⁰⁸³ Audrey Millet, *Le livre noir de la mode : Création, production, manipulation*, Paris, Les Pérégrines, 2021.

¹⁰⁸⁴ Alexander McQueen, *Alexander McQueen, Prêt-à-porter, automne/hiver 2010*.

¹⁰⁸⁵ Roland Barthes, *Le bleu est à la Mode cette année*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁸⁶ « [L]e vêtement se révèle un sujet décevant : spectacle pittoresque, parfois valeur psychologique, il n'a guère suscité de réflexion intéressante, du moins chez les sociologues moins libérés du "mythe du futile" que les écrivains et les philosophes. » (Olivier Burgelin, « Barthes et le vêtement », *art. cit.*, p. 196.)

¹⁰⁸⁷ Gilles Lipovetsky, *L'Empire de l'Éphémère*, *op. cit.*, p. 11. Nous soulignons.

[Il] raconte que, lorsqu'il commença à se pencher sur le sujet de la mode dans les années 1940, il se trouvait dans une situation où « la plupart des sociologues de l'époque » considéraient la mode comme sujet « frivole et sans valeur sociologique ». ¹⁰⁸⁸

Considérons tout autant Valérie Steele, référence de premier plan dans les *fashion-studies*, qui a raconté comment « sa décision de faire de la mode le sujet de son doctorat à l'université Yale aux États-Unis fut accueillie par une très grande hostilité de la part du corps enseignant : « Les intellectuels pensèrent que cette idée était ineffable, méprisable, rien d'autre qu'un péché et l'expression de ma vanité » ¹⁰⁸⁹. Dès lors,

à l'époque, la mode n'était absolument pas vue comme un sujet de recherche valable par les intellectuels. Quant aux personnes travaillant dans l'industrie, elles ne comprenaient pas [non plus] ce que je venais faire là. Si je demandais des accréditations pour un défilé, on me répondait : « Vous travaillez pour quel magazine ? » L'accès à ce milieu m'était très difficile. ¹⁰⁹⁰

Il « semblerait donc qu'adopter une posture intellectuelle et scientifique face à la mode constitue une stratégie professionnelle risquée pour les universitaires. » ¹⁰⁹¹ Pourtant, il existe aujourd'hui un domaine d'étude de la Mode qui a réussi à se constituer malgré ces difficultés ¹⁰⁹² :

D'une manière générale, l'histoire récente de la recherche sur les pratiques vestimentaires et sur les modes [en France] a commencé dans les années 1980. Un mot qui est aussi un concept a alors fait fortune : « apparences ». [...] À cette date on peut considérer que la rupture avec l'histoire traditionnelle du costume, historicisante, refermée sur elle-même, est consommée et qu'une autre voie est ouverte. La multiplication des travaux engagés à partir de la fin des années 1980 le signifie sans ambages. [...] Le concept d'« apparences » a durablement transformé le champ de recherche en faisant passer du seul registre du vêtement à l'ensemble des apprêts donnés au corps, aux bruits et aux odeurs, à la gestuelle. [...] L'accent a dès lors aussi été mis sur une autre dimension des apparences : elles sont, comme l'écrit très justement Isabelle Paresys, « une forme de communication non verbale » et, par-là, relèvent des « cultures visuelles », autre nouveau centre d'intérêt de la démarche historique. Le concept d'apparences sert alors efficacement une histoire des normes, une histoire culturelle du ou des pouvoirs. [...] On pourrait résumer l'apport de ce premier ensemble de recherches par *une tendance à mettre le vêtement au service d'autres histoires que la sienne propre*, c'est-à-dire celle qui prendrait en compte son propre changement. ¹⁰⁹³

¹⁰⁸⁸ Frédéric Godart, *Penser la mode*, op. cit., pp. 10-11.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁹⁰ Valérie Steele citée dans : Mélody Thomas, « Les fashion studies expliquées par la pionnière Valerie Steele », *Les Inrockuptibles* (en ligne), 25/09/2018, URL : <https://www.lesinrocks.com/actu/les-fashion-studies-expliquees-la-pionniere-valerie-steele-176037-25-09-2018/>. Consulté le 10/09/2023.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*

¹⁰⁹² Dominique Veillon témoigne du succès des études de mode à s'ancrer dans le paysage intellectuel français, à partir de la fin des années 90. (Dominique Veillon, « Quelques éclairages sur l'histoire de la mode contemporaine », *Le Mouvement Social*, 2007, 4 n° 221, 2007, pp. 3-7.)

¹⁰⁹³ Jean-Pierre Lethuillier, « Mode et vêtement dans la recherche des historiens modernistes français (depuis les années 1980) », *Regards croisés*, 6, 2016, pp. 24-27. Nous soulignons.

Il se trouve que, justement, l'objet « mode » ayant été considéré comme peu légitime, beaucoup s'en sont servi pour réfléchir sur les questions de légitimité. De plus, « ce qui semble générer la méfiance des professionnels de la pensée pour la mode, c'est la complexité de cette dernière. La mode ne se laisse pas facilement dompter »¹⁰⁹⁴ ; et il en résulte ainsi que la Mode est « un sujet fluctuant, indocile à l'étude »¹⁰⁹⁵ – défi attrayant pour toute une partie de l'*intelligentsia*. La Mode est alors passée d'un statut d'objet non scientifique à celui de digne d'être étudié. Il a fallu *parler* la Mode, *comprendre* la Mode et *expliquer* la Mode¹⁰⁹⁶. On peut remarquer d'ailleurs que les études de mode sont apparues pour de bon à la suite des études sociologiques naissantes du capitalisme¹⁰⁹⁷ et du libéralisme – comme en atteste la première grande théorie classique de la Mode.

¹⁰⁹⁴ Frédéric Godart, *Penser la mode*, op. cit., p. 12.

¹⁰⁹⁵ Mathieu Buard, Céline Mallet, Aurélie Mosse, « Introduction » in Mathieu Buard, Céline Mallet, Aurélie Mosse (dirs.), *La mode comme indiscipline*, Montreuil, B42, 2024, p. 6.

¹⁰⁹⁶ C'est dans cette démarche que Barthes s'est consacré à une étude linguistique, structurale et sémiologique de la Mode. (Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., pp. 34-35.)

¹⁰⁹⁷ Elisabeth Wilson, *Adorned in Dreams*, op. cit., pp. 13-14.

6.2. Les dialectiques de la Mode

6.2.1. Le cas de la *trickle-down theory*

Au cours de l'histoire de l'étude scientifique de la Mode, une des premières explications majeures du phénomène vestimentaire a pris la forme de la théorie du ruissellement – la *trickle-down theory*. Adam Smith résume le fonctionnement de celle-ci – en prenant notamment la Mode en exemple – comme suit :

C'est sur *notre disposition à admirer*, et par conséquent à *imiter*, les riches et les grands, que repose la capacité de ceux-ci à diriger ou à faire ce qu'on nomme la mode. Leur vêtement est le vêtement à la mode ; la langue de leur conversation est le style à la mode ; leur air et leur maintien sont le comportement à la mode. Même leurs vices et leurs folies sont à la mode, et la plus grande partie des hommes s'enorgueillit de les imiter et de leur ressembler dans les qualités mêmes qui les déshonorent et les avilissent.¹⁰⁹⁸

Cette approche de la Mode est associée aux travaux de Thorstein Veblen ou de Georg Simmel. Ces deux auteurs ont d'ailleurs été qualifiés par Frédéric Godart¹⁰⁹⁹, à la suite de leur reprise de cette théorie du ruissellement, comme les fondateurs d'une « “théorie standard” de la mode [...], encore très influente aujourd'hui »¹¹⁰⁰. Selon cette théorie du ruissellement, la mode part – ou s'écoule – depuis les classes supérieures jusqu'aux classes populaires : c'est un mouvement vertical, de haut en bas. Autrement dit, les couches dominantes introduisent une nouvelle tendance ; les catégories plus modestes, séduites par le prestige conféré à ces nouveautés, se mettent à les imiter ; les premières, pour se distinguer à nouveau, abandonnent alors cette tendance et en inaugurent une autre, et ainsi de suite.

Par ce mécanisme, les classes aisées peuvent ainsi s'assurer – parfois inconsciemment – d'un certain contrôle des us et coutumes de tous ; comme cela peut se voir à partir des associations morales quant à l'usage des mots, eux aussi influencés par cette logique de la distinction de classe – comme en attestent les réflexions de Nietzsche¹¹⁰¹ et Bourdieu¹¹⁰². Il en est alors de même pour la Mode, notamment à l'ère de Simmel, Veblen ou même de Thomas Carlyle – dont

¹⁰⁹⁸ Adam Smith, *Théorie des sentiments moraux* [1759], Paris, PUF, 2014, pp. 106-107. (Nous soulignons.)

¹⁰⁹⁹ Frédéric Godart parle aussi d'une « perspective vébléno-simmélienne qui vo[it] essentiellement dans la mode un phénomène de distinction de classe et de diffusion descendante (“trickle down”). » (Frédéric Godart, *Penser la mode*, op. cit., p. 137.)

¹¹⁰⁰ Frédéric Godart, « Georg Simmel » in *Penser la mode*, op. cit., p. 95.

¹¹⁰¹ Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale* [1887], Paris, Le livre de poche, 2000, pp. 72-84

¹¹⁰² Pierre Bourdieu, « Une classe objet », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, 1977, 17-18, p. 4.

la philosophie du vêtement porte en partie sur cette question¹¹⁰³. Quoi qu'il en soit, d'un point de vue historique, la *trickle-down theory* a souvent été énoncée pour rendre compte du fonctionnement de la Mode à l'ère moderne¹¹⁰⁴, quand la haute bourgeoisie – ou la noblesse, selon les époques – se posait comme détentrice du *bon goût* et du luxe. Ainsi, comme l'a déjà montré Gabriel Tarde à propos des mécanismes de la Mode¹¹⁰⁵, l'imitation joue un rôle central dans ces questions. Cette force d'imitation associée à la Mode et au pouvoir se trouve à l'origine de la nature prescriptive de la Mode – comme la notion de *loi somptuaire*¹¹⁰⁶ l'illustre. La Mode incarne ainsi le *verbe*, le « tu dois », le « tu n'as pas le choix ». Dès lors, la théorie du ruissellement est tout autant à la base du régime figuratif de la Mode – de son tournant discursif.

6.2.2. La dialectique classique de la mode : entre imitation et différenciation

Le cas Georg Simmel

« Pour moi la copie, c'est le succès. Il n'y a pas de succès sans copie, ni sans imitation, ça n'existe pas », affirmait Gabrielle Chanel en 1959. (Eugénie Briot, « La contrefaçon, miroir des valeurs de marque » in Eugénie Briot, Christel de Lassus (dirs.), *Marketing du luxe Stratégies innovantes et nouvelles pratiques*, Caen, EMS Éditions, 2014, p. 107.)

Pour Georg Simmel, cette dialectique à l'origine de la Mode s'explique certes par cette loi d'imitation, mais elle ne peut le faire sans qu'elle n'ait quelque rapport avec la logique des classes. Le sociologue, bâtisseur d'une « théorie restreignant le statut de la Mode au rang d'épiphénomène de l'ère moderne »¹¹⁰⁷, met en tout cas clairement l'accent sur cette dynamique. Il le fait tout d'abord en « part[ant] de l'idée qu'il existe une “dualité de base” dans notre psychisme entre unité et multiplicité et que l'expression de cette dualité se traduit dans la mode par une tension entre imitation et distinction »¹¹⁰⁸. Ainsi, selon lui, la Mode est un phénomène social, psychologique – voire libidinal –, qui traduit à la fois l'appartenance à un

¹¹⁰³ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, *op. cit.*

¹¹⁰⁴ « L'imitation – dont l'importance pour la mode [a] déjà été signalée par Mandeville, Smith et Tarde – » est donc aussi au centre des approches de la mode de Simmel, Veblen, Bourdieu et bien d'autres. (Frédéric Godart, « Georg Simmel », *op. cit.*, p. 95.

¹¹⁰⁵ À ce sujet, lire : Frédéric Godart, « Tarde et le “lien social” : la mode comme imitation » in *Sociologie de la mode*, *op. cit.*, pp. 15-16.

¹¹⁰⁶ Les lois somptuaires désignent un ensemble de prescriptions juridiques édictées par les autorités civiles ou religieuses visant à réguler les dépenses individuelles – notamment vestimentaires –, dans le but de maintenir une hiérarchie sociale, morale ou économique. À ce sujet, voir : Alberto Fabio Ambrosio, « Les habits de la révolution : la Turquie entre Orient et Occident », *Histoire, Europe et relations internationales*, 2022, 1, n° 1, p. 55-64.

¹¹⁰⁷ Alberto Fabio Ambrosio, *Mode et Religion*, *op. cit.*, p. 87.

¹¹⁰⁸ Frédéric Godart, *Penser la mode*, *op. cit.*, p. 95.

groupe et la démarcation par rapport à d'autres¹¹⁰⁹. L'habit, dans cette perspective, sert d'emblème de classe : il *montre* la position sociale de celui qui le porte, tout en donnant à voir qu'il est possible, pour les classes moins favorisées, de chercher à l'imiter. C'est pour cela que la Mode participe d'une hiérarchisation du visible au sein de la société – à l'image d'une *grammaire* non pas fondée sur le dire, mais sur le voir ; ainsi la Mode se pare de discours. Cette théorie considère ainsi l'habit comme un signe relevant avant tout du *lisible* que du *visible*. De ce fait, pour Georg Simmel, la Mode reste un phénomène fondamentalement collectif, marquant toujours un rapport à un groupe social, à une classe – voire, si l'on peut se permettre l'anachronisme suivant, à un *sous-groupe*¹¹¹⁰. C'est en cela que son étude de la Mode entre dans un projet bien plus global : une étude de la *modernité*¹¹¹¹. Il explique dans sa philosophie de la Mode qu'elle

est l'imitation d'un modèle donné, et ce faisant elle répond au besoin qu'a l'individu d'être soutenu par la société, elle le met sur la voie que tous suivent, elle fait de chaque comportement individuel un simple exemple universel qu'elle impose. Mais elle ne comble pas moins le besoin de différence, l'aspiration à la distinction, au changement, au détachement. [...] Ainsi la mode n'est-elle rien d'autre que l'une des nombreuses formes de vie à travers lesquelles se trouvent réunies dans une unité d'action la tendance à l'égalisation sociale d'une part et la tendance à la différenciation individuelle et à la variation d'autre part.¹¹¹²

D'une part, l'acteur social y trouve une certaine protection (il ne prend pas le risque d'être « hors-jeu » en adoptant un style inconnu) ; d'autre part, il s'aligne sur une dynamique collective. Pourtant, dans cette même logique, la Mode laisse à l'individu la possibilité de manifester une différenciation, car dès lors que la majorité se conforme, ceux qui souhaitent conserver une avance de distinction adoptent aussitôt d'autres codes. Dans tous les cas, la philosophie de la Mode de Simmel peut très bien être associée à la pensée de l'autre fondateur de cette théorie standard de la Mode, Thorstein Veblen, car tous deux ont contribué grandement à ce tournant linguistique de la Mode – fondé sur une *lecture* de la société.

¹¹⁰⁹ Georg Simmel, *Philosophie de la mode*, op. cit.

¹¹¹⁰ Dick Hebdige, *Sous-Culture*, op. cit.

¹¹¹¹ Émilie Hammen, Benjamin Simmenauer, « Georg Simmel, Imitation et différenciation » in Émilie Hammen, Benjamin Simmenauer (dirs.), *Les grands textes de la mode*, op. cit., p. 113.

¹¹¹² Georg Simmel, *Philosophie de la mode*, op. cit., pp. 11-12.

Le cas Thorstein Veblen

En effet, cet économiste et sociologue américain est tout autant considéré comme un précurseur de la *trickle-down theory* à travers son concept de *conspicuous consumption*¹¹¹³ – en français, la « consommation ostentatoire » ; concept jouissant encore aujourd’hui d’une popularité inédite dans les études sur la Mode¹¹¹⁴, la consommation¹¹¹⁵ ou la distinction¹¹¹⁶. Dans son ouvrage *La théorie de la classe de loisir*, Veblen explique aussi que, pour affirmer leur rang, les classes supérieures gaspillent à la fois du temps et des biens, démontrant ainsi qu’elles peuvent se permettre de ne pas travailler et d’accumuler des objets de luxe. Le vêtement de mode devient l’un des moyens privilégiés de cette démonstration : un habit coûteux, peu pratique et renouvelé fréquemment témoigne de l’aisance financière, et s’avère d’autant plus ostentatoire qu’il ne sert guère à la protection ou à l’utilité quotidienne. Selon Veblen, « le grand aiguillon de la vie sociale, dès le principe, ce fut la distinction »¹¹¹⁷ – paradigme que nous rapprochons alors de celui de l’*habit brave* de Pascal¹¹¹⁸. Au sein de celui-ci, toute possession d’un bien, toute adoption d’une tendance, vise à manifester un pouvoir et à « se poser » par rapport aux autres. Dans ce schéma, la Mode naît donc d’un double mouvement : d’abord, une classe supérieure s’empare d’une nouveauté pour afficher sa supériorité ; ensuite les classes inférieures imitent cette nouveauté dans l’espoir d’accéder à la même reconnaissance sociale. Dans tous les cas, l’habit se voit à nouveau être l’objet d’une *lisibilisation* : il devient un objet de lecture instantanée, à l’image des lettres d’un texte. Cela étant dit, il s’agirait ici d’un texte dynamique, car, au fur et à mesure que l’imitation progresse, l’intérêt distinctif de la nouveauté s’efface, incitant les élites à adopter un autre style pour conserver l’avantage symbolique.

La théorie du ruissellement aujourd’hui

Ainsi, bien que formulée au tournant du XX^e siècle, la *trickle-down theory* exerce encore aujourd’hui une influence notable. De nombreuses analyses contemporaines de la Mode continuent de souligner l’existence d’un effet d’imitation « du haut vers le bas » : les marques de luxe, par exemple, proposent des pièces inaccessibles à la majorité, qui sont ensuite

¹¹¹³ Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir* [1899], Paris, Gallimard, 2011.

¹¹¹⁴ Audrey Millet, *Le livre noir de la mode*, op. cit., p. 34.

¹¹¹⁵ À ce sujet voir : Jean Baudrillard, *La société de consommation ses mythes ses structures*, Paris, Éditions Denoël, 1970, p. 130, p. 141. Anthony Galluzzo, *La fabrique du consommateur, Une histoire de la société marchande*, Paris, Zones, La Découverte, 2020.

¹¹¹⁶ Gilles Lipovetsky, Elyette Roux, *Le luxe éternel, De l’âge du sacré au temps des marques*, Paris, 2003, Gallimard, p. 133.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹¹¹⁸ Blaise Pascal, *Pensées*, op. cit., p. 99.

déclinées, copiées, ou « démocratisées » par d'autres enseignes, avant de perdre leur attrait pour la clientèle aisée¹¹¹⁹. Néanmoins, ce modèle est souvent jugé partiel : au XXI^e siècle, la Mode n'est plus seulement le fait des élites économiques. L'innovation peut aussi venir « d'en bas » – pensons aux cultures urbaines, au streetwear, dont l'influence sur la haute couture est désormais reconnue. Nous restons cependant dans une approche de la Mode centrée sur le lisible. À ce sujet, nous pensons notamment au travail de Dick Hebdige¹¹²⁰ sur l'utilisation de *signifiants* précis dans une tenue pour *bricoler*¹¹²¹ une résistance envers la norme par les sous-cultures. Hebdige montre ainsi par ses réflexions qu'une dialectique similaire à la théorie du ruissellement peut avoir lieu, mais dans un sens inverse : celle-ci n'est jamais mieux illustrée que par la reprise de la philosophie et de l'esthétique *punk* par la pensée majoritaire – rappelons toutefois que l'esthétique punk a, depuis ses débuts, toujours été associée à la haute couture, comme en témoigne le travail de Vivienne Westwood. Quoiqu'il en soit, ce contre quoi lutte l'esprit punk est dénommé par Nicholas Mirzoeff comme la *visualité*¹¹²². Dès lors, pour Dick Hebdige, lorsqu'une sous-culture se voit « soustraite [de son] contexte privé par les micro-entrepreneurs et les grosses industries de la mode », ses éléments distinctifs deviennent « reprodui[ts] en série », « codifiés », « banalisés », « transform[és] tout à la fois en propriété publique et en marchandise rentable »¹¹²³ ; tout ceci ayant comme effet pragmatique de *déréaliser* cette sous-culture aux yeux de ses adeptes – qui délaissent ainsi ces éléments pour en produire d'autres, et le mouvement dialectique continue. Quoi qu'il en soit, au sein de cette entreprise de déréalisation, les signes en question ont eu le temps de se transformer pleinement en unités immédiatement reconnaissables, participant alors de fait à la visibilisation de la visualité.

6.2.3. La dialectique anhistorique de la Mode

Une troisième approche dialectique – en plus des dialectiques horizontale et verticale – de la Mode consiste à voir en celle-ci un phénomène décorrélé de toute logique autre qu'elle-même – sans être pour autant illogique en soi. C'est ainsi, par exemple, que Roland Barthes – père de l'approche discursive de la Mode – en est arrivé à analyser la Mode. Là où d'autres ont approché cet objet en partant du principe que c'était un phénomène absurde et dont les lois sont mystérieuses, ce grand nom de la sémiologie y a vu plutôt des lois récurrentes et anticipables :

¹¹¹⁹ Frédéric Monneyron, *La Sociologie de la mode*, op. cit., pp. 76-77.

¹¹²⁰ Dick Hebdige, *Sous-Culture*, op. cit.

¹¹²¹ Dick Hebdige, « Le style comme bricolage » in *ibid.*, pp. 108-112.

¹¹²² Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look*, op. cit.

¹¹²³ Dick Hebdige, *Sous-Culture*, op. cit., p. 100.

« [l]a Mode répond à une loi d'oscillation des contraires. Au court, succède le long et vice-versa. »¹¹²⁴ Ou encore, si l'on reprend directement ce que Barthes a pu en dire à ce sujet :

Certaines personnes veulent faire dire aux sociologues que la mode des cheveux longs pour les garçons est due aux Beatles ; c'est exact, mais il serait faux de faire une caractérologie du jeune homme moderne à partir de là et d'induire des traits caractériels de féminisation, de paresse à partir de cheveux longs. Si les cheveux sont devenus longs, c'est parce qu'ils étaient courts auparavant. Je résume ainsi et d'une façon un peu brutale ma pensée parce que je suis partisan d'une interprétation formaliste du phénomène de mode. [...] il n'y a pas de trait naturellement féminin dans le vêtement ; il n'existe que des rotations, des tournages réguliers de formes.¹¹²⁵

Barthes a alors perçu en la Mode un *système* (au sens le plus pur du terme¹¹²⁶), voire un « système immotivé de significations »¹¹²⁷, dont la dynamique ne fonctionnerait qu'en un mouvement dialectique, passant ainsi d'un contraire à un autre, sans motivation ou signification apparentes : le temps de la Mode serait figé en un surplace, où les mêmes idées et mêmes éléments reviendraient continuellement. C'est donc à partir de cette conception de la Mode que des auteurs ont vu en celle-ci un espace au sein duquel aucun événement ne pourrait advenir : Lyotard fait de la Mode le contraire justement de l'avant-garde¹¹²⁸ – définie par l'expérimentation et la recherche d'événement¹¹²⁹ –, là où, plus récemment, Francesco Masci y a vu un « moteur » à néant¹¹³⁰, au sein duquel le recyclage infini de la Mode existerait avant tout pour masquer le fait que la Mode a comme essence le vide¹¹³¹.

Nous sommes alors confrontés à un monde où « chaque maintenant est en compétition avec tous les autres dans un concours de beauté atemporel pour emporter la probabilité la plus haute [d'apparaître] ». Chaque maintenant de la mode est donc une condition temporelle unique, un présent absolu qui annule la validité de deux autres modalités, le passé et le futur, et qui avait été mis en concurrence avec d'autres présents absolus avant d'apparaître comme la norme.¹¹³²

Cette troisième conception dialectique de la Mode l'inscrit alors dans une certaine tradition des études de mode, déjà vue à partir de Simmel : celles qui ont trait à la Mode comme manifestation

¹¹²⁴ Marie Schiele, « Ouvrir le système de la mode », *Inquiétudes textiles*, 18/04/2020, URL : <https://intextus.hypotheses.org/751>. Consulté le 24/10/2024.

¹¹²⁵ Roland Barthes cité dans : Olivier Burgelin, « Barthes et le vêtement », art. cit., pp. 191-192.

¹¹²⁶ Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., pp. 154-155.

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 171.

¹¹²⁸ Jean-François Lyotard, « Les modes intellectuelles », art. cit.

¹¹²⁹ « Plus les événements susceptibles d'être sélectionnés sont nombreux, plus improbable sera l'apparition d'une nouvelle mode. » (Francesco Masci, *Hors mode*, op. cit., p. 17.)

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹¹³¹ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

¹¹³² Francesco Masci, *Hors mode*, op. cit., pp. 12-13.

de la modernité¹¹³³. Nous pouvons prendre comme exemple la notion de « saut de tigre » (ou de « bond de tigre ») de Walter Benjamin :

L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas constitué par le temps homogène et vide, mais par le temps empli d'instantanéité. Ainsi, pour Robespierre, la Rome antique était un passé chargé d'à-présent, qu'il arrachait au continuum de l'histoire. La Révolution française se comprenait comme une seconde Rome. Elle citait l'ancienne Rome exactement comme la mode cite un costume d'autrefois. La mode est le saut du tigre dans le passé.¹¹³⁴

C'est en ce sens que se comprendraient la Mode et la modernité : elles ne font que se citer elles-mêmes constamment. « Ainsi, [en 2001], on ne p[ouvait] voir la collection Yves Saint-Laurent sans songer à monsieur Saint-Laurent, à l'héritage placé dans les mains de Tom Ford »¹¹³⁵. Cette conception dialectique de la Mode s'est malgré tout vue réarticulée par les couturiers de l'anti-mode, Martin Margiela le premier, chez qui le recyclage d'idées ou d'éléments n'a pas pour but d'asseoir une légitimité historique dans la Mode, mais bien de montrer une certaine absurdité dans ses règles de légitimation. Nous pensons par exemple à ses reprises d'anciens looks dans ses défilés, dont le seul changement est d'être peint entièrement en une autre couleur : après le défilé entièrement en blanc a eu lieu le défilé entièrement en noir. Par ce type de geste, Martin Margiela cherche à « produire et [à] organiser “des procédés pour transgresser ces règles tout en les respectant”. Quel que soit le code, et quelles qu'en soient les règles, ce qu'il faut toujours mettre en scène, c'est une transgression qui les respecte. »¹¹³⁶ Cette *transgression respectant les règles* de la Mode devient alors le moteur créatif chez Margiela. Par ce type de contestations des théories dialectiques de la Mode, nous percevons ainsi une lutte contre le tournant discursif de la Mode, tel qu'il a été mis en lumière par Simmel, Veblen ou Barthes. Cela étant, les études postmodernes de la Mode – donc issues d'un courant remettant en cause la suprématie du discours et de la raison, car elle participerait à l'édification de ces grands récits mis en doute – n'ont pas été en reste quant à ce devenir-discours : la critique du signe (en tant que simulacre, discours creux) a souvent été conjuguée avec la critique de la Mode.

¹¹³³ Charles Baudelaire « Le Peintre de la vie moderne », » in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, tome III, Paris, Calmann Lévy, 1885, pp. 51-114 ; Walter Benjamin, *Sur la mode*, op. cit. ; Friedrich Nietzsche, « Mode et moderne » in *Humain, trop humain, Un livre pour les esprits libres, T.II, Le voyageur et son ombre* [1886], Paris, Gallimard, 1988, pp.271-275 ; Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, op. cit., p.145 ; Giorgio Agamben, *Qu'est-ce-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages, 2008.

¹¹³⁴ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, op. cit., p. 75.

¹¹³⁵ Suzy Menkes, « Le langage universel du rêve », *Revue des deux mondes, La mode : La passion de la création*, 7, 2001, p. 44.

¹¹³⁶ Serge Margel, *La société du spectral*, op. cit., p. 35.

6.3. D'autres théories de la Mode : simulacre, vide, hypermodernité

Que dans la mode il ne se passe rien, ou que ce soit le rien qui s'y passe, c'est tout ce qui compte. (Francesco Masci, *Hors-Mode*, op. cit., p. 27.)

Pour terminer notre survol de l'approche académique de la Mode, et de son rôle dans la mainmise du discursif dans le monde de la Mode, nous souhaitons nous référer à deux auteurs majeurs des études de mode, qui ont permis à la Mode d'arriver à se constituer comme une discipline légitime à être analysée à l'aune du *logos*. En effet, au-delà de la *trickle-down theory*, de la dialectique imitation/différenciation et de la dialectique anhistorique de la Mode, la seconde moitié du XX^e siècle a vu apparaître de nouvelles approches qui insistent sur des dimensions parfois plus culturelles, philosophiques ou sémiotiques : la Mode y reste avant tout un objet de représentation, un signe lisible. Au sein du paysage francophone, nous pensons à Jean Baudrillard et Gilles Lipovetsky, qui ont proposé des grilles de lecture axées sur le simulacre, le vide, ou encore la « société de consommation »¹¹³⁷.

La Mode s'insère donc dans leurs objets d'étude, notamment comme visibilisation de l'*épuisement du sens* à l'heure postmoderne. Bien que ces auteurs semblent affirmer que la Mode représente une forme de vide nihiliste à l'heure postmoderne, ils continuent à notre sens de perpétuer une saisie de la Mode pensée sur le modèle du discours : la Mode parle, et il vaut mieux l'approcher comme une parole, plutôt que comme un objet esthétique, situé en dehors de tout concept. Le présent sous-chapitre expose les pensées de la Mode de ces deux auteurs, de manière à pouvoir préparer une réponse lyotardienne à celles-ci. Leurs critiques de la Mode ont en effet participé au régime figuratif de la Mode : en la restreignant comme art *artificiel*, au chevet de la *technoscience*.

Jean Baudrillard a mis en avant le fait que, dans la société d'après-guerre, la Mode illustre la réduction de l'expérience à de la consommation de signes, quand Gilles Lipovetsky a fait de cette consommation de signe la signature de l'ère du vide, au sein de laquelle le réel est toujours plus mis à distance.

¹¹³⁷ Jean Baudrillard, *La société de consommation ses mythes ses structures*, op. cit.

6.3.1. Jean Baudrillard : le simulacre et la société de consommation

Nous vivons dans un monde où la plus haute fonction du signe est de faire disparaître la réalité et de masquer en même temps cette disparition. (Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995, p. 20.)

La popularité actuelle de Jean Baudrillard – centrée sur les notions de *simulacre* (et de *simulation*)¹¹³⁸, de *disneylandification*¹¹³⁹, de *séduction*¹¹⁴⁰ et d'*hyperréalité*¹¹⁴¹ – tend parfois à simplifier sa pensée¹¹⁴², et à occulter la première partie de sa carrière scientifique, à propos des questions de consommation, de société des objets ou d'échanges symboliques. Ainsi, il s'insère dans les études philosophique ou sémiotique d'*économie politique*, « mais il se démarque de cette discipline en s'éloignant de l'analyse de la production, qui était centrale par exemple chez Marx, pour se concentrer sur celle de la consommation. »¹¹⁴³ À l'image de Roland Barthes, Baudrillard s'est ainsi d'abord intéressé aux objets du quotidien, dans le but d'étudier les processus de *naturalisation* des rapports sociaux à partir de ceux-ci – similaire au projet des *Mythologies* de Barthes.

Le *matérialisme historique*, focalisé sur les rapports antagonistes de production (bourgeoisie/prolétariat), n'est plus adéquat pour saisir les nouvelles formes d'aliénation qui se profilent : l'assujettissement de l'individu à la pléthore d'objets qui lui assignent identité et statut social. La valorisation de l'objet, prise en charge par la publicité – auxiliaire incontournable du tandem production/consommation – passe ainsi par sa signification sur le plan social.¹¹⁴⁴

Dès lors, au sein de cette économie politique du signe, l'objet, proliférant tel un cancer au XX^e siècle¹¹⁴⁵, devient toutefois un *objet de discours*, plutôt qu'un *objet réel* :

Chaque objet est à mi-chemin entre une spécificité pratique, sa fonction, qui est comme son discours manifeste, et l'absorption dans une série / collection, où il devient terme d'un discours latent, répétitif, le plus élémentaire et le plus tenace des discours.¹¹⁴⁶

¹¹³⁸ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981.

¹¹³⁹ *Ibid.*

¹¹⁴⁰ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1980.

¹¹⁴¹ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*

¹¹⁴² Jean Baudrillard s'est exprimé lui-même sur cette question. (Jean Baudrillard, « Baudrillard décode Matrix : (2003) » in *Entretiens*, Paris, PUF, 2019, p. 391-394.)

¹¹⁴³ Frédéric Godart, « Baudrillard » in *Penser la mode*, *op. cit.*, p. 162.

¹¹⁴⁴ Anne Sauvageot, « L'objet signe » in *Jean Baudrillard : La passion de l'objet*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2014, URL : <https://books.openedition.org/pumi/7830?lang=fr>. Consulté le 22/09/2021.

¹¹⁴⁵ Jean Baudrillard, *Le système des objets, La consommation des signes*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 175-176.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 132.

L'objet est alors pleinement un *signe* (non pas au sens de Saussure, qui insère le signe dans un rapport entre signifiant et signifié), mais un signe dont la réalité échappe pleinement à toute utilité, à toute matérialité :

*Pour devenir objet de consommation, nous dit Jean Baudrillard, il faut que l'objet devienne signe, c'est-à-dire extérieur de quelque façon à une relation qu'il ne fait plus que signifier – donc arbitraire et non cohérent à cette relation concrète, mais prenant sa cohérence, et donc son sens, dans une relation abstraite et systématique à tous les autres objets-signes. [...] [I]l est consommé – non jamais dans sa matérialité, mais dans sa différence. [...] La relation n'est plus vécue : elle s'abstrait et s'abolit dans un objet-signe où elle se consomme.*¹¹⁴⁷

Étant donné que ces

objets sont porteurs de significations sociales indexées, porteurs d'une hiérarchie culturelle et sociale – et ceci dans le moindre de leurs détails [soit la] forme, matériau, couleur, durée, rangement dans l'espace, etc.¹¹⁴⁸

Il est indéniable que ces objets-signes qu'étudie Baudrillard relèvent le plus souvent des logiques de la *visualité* – selon la définition de Mirzoeff –, de la *police* – selon la définition de Rancière –, et du *monologue du spectacle* – selon l'obédience situationniste de cette notion. Une société devient pleinement *lisible* à partir de ses objets, et cet aspect est donc exacerbé dans une société mettant plus en avant la fonction d'échange que celle d'usage. De fait, la consommation se porte sur une *consommation des images* associées à l'objet, plus qu'une consommation de l'objet lui-même. Il paraît donc tout à fait logique que ses réflexions à propos de la société de consommation naissante se soient orientées à partir de la question de la Mode – à la suite notamment des approches de Veblen¹¹⁴⁹. Baudrillard rejoignait ainsi tout un groupe de penseurs d'alors (Deleuze, Lyotard, Marcuse etc.), pour qui la société de consommation (et la Mode) devait être analysée à l'aune du *freudomarxisme* – que ces auteurs se soient revendiqués ou non de ce courant de pensée, même si, rappelons-le, les outils théoriques en circulation après les années 60 étaient focalisés sur Freud, Marx, ainsi que sur le structuralisme –, ou pour qui, au contraire, à l'image de Michel Clouscard¹¹⁵⁰, la pensée freudomarxiste était une incarnation directe de la société de consommation et de la Mode. Depuis cet aspect, Baudrillard entre dans la question principale de notre thèse. Cela étant, ses réflexions à propos de l'objet de mode comme signe rejoignent celles de Barthes, pour qui la

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 277.

¹¹⁴⁸ Jean Baudrillard, « La morale des objets » in *Communications*, 13, 1969, p. 30.

¹¹⁴⁹ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 153.

¹¹⁵⁰ Michel Clouscard, *Néo-fascisme et idéologie du désir* [1973], Paris, Éditions Delga, 2015.

Mode – au sens large – ne peut exister sans discours. Nous nous devons alors de rappeler les points principaux de la pensée de la Mode de Baudrillard, à propos notamment de la question de la représentation et de la réduction du vêtement ou du sens de la Mode à des objets structuralistes. Tout d’abord, notons que pour Jean Baudrillard, la Mode est un élément-clé de cette *société du simulacre* décrite ci-avant, où les signes ont tendance à se détacher de toute référence réelle pour ne plus fonctionner qu’en tant que pures apparences¹¹⁵¹. Il rejoint ainsi la perception ordinaire de la Mode comme objet de futilité, car elle relèverait du « démantèlement de la raison », du gaspillage¹¹⁵², ainsi que la « sphère des signes légers »¹¹⁵³. Là où la *sphère des signes lourds* correspondrait à tout ce qui a trait à la « politique, [la] morale, [l’]économie, [la] science, [la] culture, [et la] sexualité »¹¹⁵⁴ – même si, en dernier lieu, comme le pense Gilles Lipovetsky, il semblerait que tous ces éléments sont influencés par la « forme mode »¹¹⁵⁵ – dénommée ici la « sphère de la mode »¹¹⁵⁶ ou le « code de la mode », cette « *abstraction ludique de la concurrence* »¹¹⁵⁷.

Le privilège étonnant de la mode lui vient de ce que la résolution du monde y est définitive. L’accélération du seul jeu différentiel des signifiants, l’hégémonie de la loi structurale de la valeur/signe y devient éclatante jusqu’à la féerie – féerie et vertige qui sont ceux de la perte de tout référentiel. Dans ce sens, elle est la forme accomplie de l’économie politique, le cycle où vient s’abolir la linéarité de la marchandise.¹¹⁵⁸

Il décrit ainsi ici la manière dont les vêtements n’ont plus pour fonction première de répondre à un besoin – comme tout système d’objet, dans la pensée en général de Baudrillard. Comme dans la vision clouscardienne de la Mode¹¹⁵⁹, les vêtements servent plutôt à véhiculer des *signes*, destinés à se consommer dans un jeu incessant d’images et de codes.

[L]a mode, comme le marché, est une forme universelle. Tous les signes viennent s’y échanger comme tous les produits viennent jouer en équivalence sur le marché. C’est le seul système de signes universalisable et qui ressaisit donc tous les autres, comme le marché élimine tous les autres modes d’échange.¹¹⁶⁰

¹¹⁵¹ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit.

¹¹⁵² Jean Baudrillard, « Le gaspillage » in *La société de consommation ses mythes ses structures*, op. cit., pp. 48-56.

¹¹⁵³ Jean Baudrillard, *L’échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 141

¹¹⁵⁴ *Ibid.*

¹¹⁵⁵ *Ibid.*

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 142.

¹¹⁵⁷ Jean Baudrillard, *La société de consommation ses mythes ses structures*, op. cit., 1970, p. 135.

¹¹⁵⁸ Jean Baudrillard, *L’échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 141.

¹¹⁵⁹ Michel Clouscard, *Néo-fascisme et idéologie du désir*, op. cit., p. 48.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 149.

Le vêtement se transforme alors en *signe vide*, incitant le consommateur à un renouvellement rapide de ses achats ; par cette affirmation, Baudrillard rejoint Marie-José Mondzain pour qui « les changements de la mode n'ont rien de naturel et la mode est inséparable d'une histoire des artifices et des fabrications. »¹¹⁶¹ Ce processus s'inscrit dans ce que Baudrillard nomme la « logique de la mode » : la production de *différence* remplace progressivement la recherche d'une *essence* ou d'une *vérité* du vêtement¹¹⁶². En effet, dans la réflexion à propos de la Mode de Baudrillard, ce règne des apparences est rythmé par ce qu'il appelle les « plus petites différences marginales » [les *PPDM*]. Là où Simmel et Veblen percevaient dans la Mode un mouvement créateurs de différences, il se trouve que, selon Baudrillard, les différences présentes dans la Mode n'en sont pas véritablement : elles sont produites industriellement¹¹⁶³, de manière à satisfaire le besoin de personnalisation de chacun ; or, ces différences ne sont que marginales – quasiment imperceptibles –, et donc, dans cet univers marchand, il se trouve que

se différencier, [revient à] précisément s'affilier à un modèle, se qualifier par référence à un modèle abstrait, à une figure combinatoire de mode, et donc par là se dessaisir de toute différence réelle, de toute *singularité*, qui, elle, ne peut advenir que dans la relation concrète, conflictuelle, aux autres et au monde. C'est là le miracle et le tragique de la différenciation.¹¹⁶⁴

Dès lors, le code de la Mode est à l'origine d'une multiplication artificielle de ces modèles, et crée se faisant, de façon « absurde », une « concentration monopolistique de la production des différences »¹¹⁶⁵ – illustrée par la logique productive actuelle des griffes de mode, chacune vendant les mêmes produits (vêtements, mais aussi parfums, sacs, chaussures). Nous sommes donc en présence d'une vision *structuraliste* de la Mode – cette vision donc à l'opposé du figural –, au sein de laquelle les signes n'ont d'existence et de sens que les uns par rapport aux autres. La Mode accompagne ainsi un mouvement de disparition du sens dans la vie ordinaire.

6.3.2. Baudrillard, la Mode et la beauté du cadavre

De même, en accompagnant cet effacement du sens, la Mode laisse toute place à l'*inorganique* – le vêtement – plutôt que la *chair* – le corps, ce « plus bel objet de consommation »¹¹⁶⁶ – dans le monde des apparences :

¹¹⁶¹ Marie-José Mondzain *La mode, op. cit.*, p. 14.

¹¹⁶² Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort, op. cit.*, p. 393.

¹¹⁶³ Jean Baudrillard, *La société de consommation ses mythes ses structures, op. cit.*, p. 12.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 126.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*

¹¹⁶⁶ Jean Baudrillard, *La société de consommation ses mythes ses structures, op. cit.*, p. 199.

La mode s'approfondit lorsqu'elle devient mise en scène du corps lui-même, lorsque le corps devient medium de la mode. Jadis sanctuaire refoulé, mais indéchiffrable dans son refoulement, il est désormais lui aussi investi. Le jeu du vêtement s'efface devant le jeu du corps, et celui-ci s'efface devant le jeu des modèles.¹¹⁶⁷

Le corps, de moins en moins *espace utopique*¹¹⁶⁸, devient alors un espace de l'objet plus du sujet, comme l'exemplifie le mannequin :

Pour le système de l'économie politique du signe, la référence modèle du corps est le *mannequin* (avec toutes ses variantes). Contemporain du robot (c'est le tandem idéal de la science-fiction : Barbarella), le mannequin représente lui aussi un corps totalement fonctionnalisé sous la loi de la valeur, mais cette fois comme lieu de production de la valeur/*signe*. Ce qui est produit, ce n'est plus de la force de travail, ce sont des modèles de signification – non seulement des modèles sexuels d'accomplissement, mais la *sexualité elle-même comme modèle*.¹¹⁶⁹

Baudrillard rejoint ainsi une certaine tradition des études de mode – initiée par Leopardi et Walter Benjamin –, qui consiste à concevoir cet objet comme « l'adversaire déclaré, voire monstrueux de la nature »¹¹⁷⁰ ou une entité chosifiée, sans vie et érotisée comme un cadavre.

Car jamais la mode n'a été autre chose que la *parodie du cadavre coloré*, une provocation de la mort par la femme et, entre des éclats de rire vicieux et mémorisés, un *dialogue chuchoté avec la décomposition*.¹¹⁷¹

Là où Leopardi a entrevu un lien généalogique entre la Mode et la mort, notamment au sein d'un dialogue qui a fait date¹¹⁷². Ainsi, dans cet univers artificiel composé exclusivement d'apparences, la chair est ce qui brise l'illusion de la Mode, et ramène le spectateur à sa contingence. Les tendances changent, le corps aussi : les unes sont dépassées au moment où elles apparaissent – car nous savons déjà qu'elles seront remplacées par de nouvelles tendances –, l'autre, suivant son *destin*¹¹⁷³, se rapproche toujours plus de sa disparition certaine.

Chaque année, la mode détruit ce qu'elle vient d'adorer, elle adore ce qu'elle va détruire : la mode vaincue de l'année passée pourrait adresser à la mode victorieuse de l'année présente ce mot inamical que les morts lèguent aux vivants et que l'on peut lire

¹¹⁶⁷ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 157.

¹¹⁶⁸ Michel Foucault, *Le corps utopique, Suivi de Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2019.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 188.

¹¹⁷⁰ Marie-José Mondzain *La mode*, op. cit., p. 14.

¹¹⁷¹ Walter Benjamin, *Sur la mode*, op. cit., p. 18. (Nous soulignons.)

¹¹⁷² Giacomo Leopardi, « Dialogue de la Mode et de la Mort », art. cit., p. 161.

¹¹⁷³ Emil Cioran parlait notamment du « destin de la chair », à propos de l'inéluctable future décomposition du corps, sa transformation en « squelette » ou « charogne ». (Emil Cioran [signé « Cioran »], *Le mauvais démiurge*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 55-56.)

sur certaines tombes : *j'étais hier ce que tu es aujourd'hui, tu seras demain ce que je suis aujourd'hui*.¹¹⁷⁴

Cette approche nihiliste de la Mode en fait donc encore une fois un signe *lisible* : celui d'une société où tout se vaut, et où la distinction entre sujet et objet tend à s'estomper. Comme l'exprime Gilles Lipovetsky, en parlant de cette société comme d'une « société post-moderne [qui] n'a plus d'idole ni de tabou [...], c'est désormais le vide qui nous régit, un vide pourtant sans tragique ni apocalypse. »¹¹⁷⁵

6.3.3. Gilles Lipovetsky : l'ère de l'hypermodernité et le règne de l'éphémère

Gilles Lipovetsky s'inscrit donc aussi dans cette approche dialectique de la Mode, autour du culte et de l'industrialisation de la différence.

Rien n'est plus commun que d'*interpréter* la mode comme une illustration exemplaire du conformisme des hommes et des femmes, de leur asservissement aux modèles éphémères du présent [...]. « Despotisme » de la mode, « obéir » à la mode : autant d'expressions qui assimilent la mode à une institution d'essence anti-individualiste, une institution où la norme collective, envahissante et « persuasive », annihile l'autonomie des sujets, standardise les goûts, apparences et personnalités. [...] En fait, depuis que la mode est devenue un vrai *système* réglé par des innovations rapides et permanentes, par une logique de la fantaisie esthétique [...], elle ne peut être pensée correctement, indépendamment des valeurs individualistes de la personnalité singulière, de l'affirmation individuelle, de la liberté de goût.¹¹⁷⁶

Dans *L'Empire de l'éphémère*, « livre phare des années 80 » selon le journal *Le Monde*¹¹⁷⁷, Gilles Lipovetsky décrit la modernité avancée – ou ce qu'il appellera ensuite l'hypermodernité¹¹⁷⁸ – comme un temps où la « forme mode » (caractérisée par les trois critères de « l'éphémère¹¹⁷⁹, la *séduction*, [et de] la *différenciation marginale* »¹¹⁸⁰) gagne tous les domaines, pas seulement l'habillement¹¹⁸¹. L'auteur envisage dès lors la Mode comme un

¹¹⁷⁴ Roland Barthes, *Le Bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 130.

¹¹⁷⁵ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, op. cit., p.16

¹¹⁷⁶ Gilles Lipovetsky, « La balkanisation de la mode, liberté et anxiété des apparences », *L'Esprit Créateur, Fashion & Fashionability in Modern French & Francophone Culture*, 37, n° 1, printemps 1997, p. 66. Nous soulignons.

¹¹⁷⁷ « Supplément Affaires », *Le Monde* (28/11/87), cité dans : Philippe Besnard, « Lipovetsky Gilles, *L'empire de l'éphémère*. La mode et son destin dans les sociétés modernes », *Revue française de sociologie*, 1988, 29, 3, p. 541.

¹¹⁷⁸ Gilles Lipovetsky, Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Le livre de poche, 2004.

¹¹⁷⁹ À la suite de Lipovetsky, de Barbara Vinken parle aussi de la Mode comme un « empire de l'éphémère » [« empire of the ephemeral »], en lien direct avec la modernité, et en l'opposant à l'éternel. (Barbara Vinken, *Fashion Zeitgeist, Trends and Cycles in the Fashion System*, Oxford, New York, Berg, 2005, p. 42.)

¹¹⁸⁰ Gilles Lipovetsky, *L'Empire de l'Éphémère*, op. cit., p. 183.

¹¹⁸¹ Selon lui, aujourd'hui, la Mode « s'est diffractée dans les médias, dans les modes de vie, dans l'économie et en particulier dans la consommation. [...] [La Mode] constitue une matrice, une forme généralisée génératrice du

principe généralisé de renouvellement rapide et individualiste, qui touche les habitudes de consommation, les loisirs, la culture, etc. Lipovetsky en profite aussi, au sein de cette étude, pour établir comme caractéristiques de la Mode les logiques somptuaires des classes aisées ; quand les classes populaires connaissaient un renouvellement lent de leur garde-robe¹¹⁸² – nous restons dans une approche de la Mode comme un objet représentationnel. S’il reconnaît l’actualité persistante du modèle d’*imitation/distinction*, Lipovetsky insiste aussi sur une évolution vers la personnalisation et l’émancipation du consommateur. Il met en avant une sorte de « narcissisme de masse »¹¹⁸³, où chacun recherche l’expression de sa singularité. Ce narcissisme collectif, paradoxal, renforce l’instabilité des tendances : le mouvement permanent de la Mode devient un « règne de l’éphémère », ainsi qu’une culture de « l’ère du vide », de « l’indolore »¹¹⁸⁴, au sein d’une « esthétisation du monde » – où la nouveauté elle-même est fugace, éphémère et aussitôt remplacée.

Lipovetsky approche ainsi la Mode comme un *ensemble lisible* de signes à interpréter, à dévoiler, ne serait-ce que dans la mise en évidence de l’advenue d’un devenir-surface du monde. Sa démarche, finalement, ne diffère que de peu des premiers grands théoriciens de la Mode – comme Platon, Simmel ou Veblen –, de sorte que, à partir de notre survol théorique de la recherche scientifique de la Mode, la problématique de la lisibilité de la Mode – que nous associons directement à celle de la définition de la Mode, telle qu’on la vut au chapitre précédent – l’inscrit donc pleinement dans un mouvement de sciences sociales qui cherche avant tout à *faire parler* la Mode.

nouvel univers économique et médiatique. » (Leïla Kebir, « Regards sur les questions d’actualité. Une interview de Gilles Lipovetsky », *Géographie, économie, société*, 2015, 1, 17, 2015, p. 135.)

¹¹⁸² *Ibid.*, pp. 80-124.

¹¹⁸³ Gilles Lipovetsky, *Le sacre de l’authenticité*, Paris, Gallimard, 2021, p. 163, p. 190.

¹¹⁸⁴ Gilles Lipovetsky, *Le Crépuscule du devoir, L’Éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris, Gallimard, 1993.

Conclusion du chapitre 6.

Les théories classiques à propos de cette « forme *visible* du changement »¹¹⁸⁵ qu'est la Mode, qu'il s'agisse de la *trickle-down theory*, de la dialectique imitation/différenciation ou des approches critiques (simulacre, vide, hypermodernité), s'accordent sur un point commun : la Mode est un phénomène éminemment social, dont le vêtement constitue la *manifestation* la plus visible. La Mode devient ainsi, à partir des études académiques à son sujet, la *mise en discours* de l'apparence. Elle se nourrit d'une tension entre, d'une part, la régulation et la contrainte (signes d'appartenance, injonctions esthétiques, hiérarchie sociale) et, d'autre part, la dynamique de l'événement (nouveauté, transgression, subversion). Nous avons ainsi vu que, chez Veblen, la Mode illustre la « consommation ostentatoire » des élites, poussées par un désir de distinction ; là où chez Simmel, on retrouve la même volonté de différenciation, mais exposée sous la forme d'une dialectique plus large : imitation du groupe et désir de singularité ; enfin, chez Baudrillard et Lipovetsky, la Mode devient un principe généralisé de consommation ou de séduction, où les signes, le simulacre, l'éphémère et le vide occupent le devant de la scène. Dans tous les cas, elle rend explicable et lisible des dynamiques sociales, qui se trouvent en dehors de la question du vêtement ; il y a aliénation de l'essence même de la Mode : non pas la question du pouvoir, mais celle du pouvoir du beau ; les questions esthétiques s'en trouvent ainsi mises de côté, au profit de questions de dynamique sociologiques ou politiques.

Dans les différents cas d'études scientifiques de la Mode que nous avons exposés, ces théories insistent sur l'idée que la Mode est traversée par des enjeux d'exhibition (se montrer, exhiber son pouvoir ou son style) et de masquage (cacher la réalité sociale, masquer le corps ou produire du simulacre). Cette tension, nous le verrons, s'avère décisive pour comprendre les mouvements d'émancipation du vêtement – et notamment les gestes de « déconstruction » opérés par certains créateurs comme Martin Margiela, qui cherchent à arracher la forme vestimentaire à son régime discursif ou commercial.

Dès à présent, nous pouvons nous pencher sur la question du « dicible » dans la Mode, c'est-à-dire sur la façon dont le vêtement est censé signifier (ou non). Les problématiques du langage, de la narration, du commentaire critique seront alors reliées à celles de la Mode, afin de mettre en évidence la bascule que représente l'approche figurale du vêtement chez Margiela.

¹¹⁸⁵ Marie-José Mondzain *La mode, op. cit.*, p. 13. (Nous soulignons.)

Chapitre 7 – Les études de mode et le dicible : le langage du vêtement

Le vêtement, surtout celui qui a à voir avec la mode vestimentaire, révèle de la personne [ce] qui lui appartient en propre : contrairement à l'idée reçue qui veut que l'habit ne fasse pas le moine, le vêtement en dit long sur qui le porte. Ou mieux, pour chacun le vêtement est le premier langage grâce auquel communiquer, en profondeur. Le vêtement dévoile en partie aux « autres » l'identité de la personne, et, avant même toute communication avec autrui, se tisse un dialogue avec soi-même, qu'engendre et facilite ce qu'on porte sur soi. (Alberto Fabio Ambrosio, *Théologie de la mode*, op. cit., pp. 28-29.)

La couleur des vêtements revêt souvent une signification particulière : une robe de mariée blanche symbolisant la pureté, ou des vêtements noirs indiquant le deuil d'un proche. Les uniformes symbolisent l'appartenance à une profession spécifique. Pendant de nombreux siècles, le pourpre, couleur représentant la royauté, ne pouvait être porté par personne d'autre.¹¹⁸⁶ (Elisabeth Wilson, *Adorned in Dreams*, op. cit., p. 3.)

Nous avons vu comment l'objet « mode » se révèle éminemment polysémique : à la fois phénomène antinomique de *contrôle* et d'*événement*, dispositif économique et institution sociale, dynamique d'imitation et de différenciation. Ainsi, après avoir travaillé sur la question du « dire la mode » – soit son intégration dans le monde du discours –, nous en arrivons désormais à la question du *dicible* dans la Mode – soit la question de « la Mode qui dit » –, c'est-à-dire à la façon dont la Mode se présente (ou non) comme un langage.

Plus précisément, en partant simplement du langage ordinaire, nous demandons : comment la Mode parle-t-elle du vêtement ? Et, en sens inverse, le vêtement « parle »-t-il lui aussi ? Qu'est-ce qui se cache derrière la récurrence de ces métaphores ? Et pourquoi un couturier comme Martin Margiela donne-t-il à voir une mode qui proteste à l'encontre de la place du dicible dans la Mode ? À l'aune de ces questions, la figure de la *Mode-langage* (en tant qu'agrégation de tout ce qui associe la Mode et le langage) apparaît comme un grand récit – au sens lyotardien – qui a accompagné le développement historique de la Mode : de la philosophie du vêtement de Carlyle¹¹⁸⁷ jusqu'à la perception de la Mode comme *visibilisation d'un mal d'époque* par Caroline Evans¹¹⁸⁸, la Mode et le vêtement sont envisagés comme un accès plus direct et plus parlant à la signification, ne serait-ce que d'un groupe social ou d'une époque. Or, ce *grand récit* – qui consiste à voir ces éléments comme des signes *hyper*-lisibles – amène à un excès de sémiotisation du vêtement. En conséquence, une certaine proportion de couturiers s'élève

¹¹⁸⁶ Traduction personnelle de : « The colour of clothing often has special meaning: a white wedding dress symbolising purity; or black clothing indicating remembrance for a dead relative. Uniforms symbolise association with a particular profession. For many centuries purple, the colour representing royalty was to be worn by no one else. »

¹¹⁸⁷ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, *vie et opinions de Herr*, op. cit.

¹¹⁸⁸ Caroline Evans, *Fashion at the Edge*, op. cit.

régulièrement contre cette place assignée à la Mode dans le partage du sensible des arts : il s'agit, pour ces acteurs de la Mode, d'affirmer que le vêtement recèle au fond de lui-même un *mystère* qui ne peut être pleinement mis en mots – et donc d'insérer les vêtements dans la logique générale des images, notamment celles dignes d'être étudiées par les sciences du visible, et non d'être délaissées car jugées trop transparentes. L'évolution de la Mode serait dès lors liée de près à la question du discours en son sein – que ce soit pour l'intégrer pleinement ou pour s'y opposer résolument. Il apparaît concrètement que cette question du discours dans la Mode recoupe celle de la pensée dans la Mode. Effectivement, nous avons pu voir que les *disciplines du concept* – la philosophie en tête – ont su intégrer la Mode dans la logique discursive, malgré le fait qu'elle ait d'abord pu être définie comme un objet purement non linguistique. De fait, il est de tradition d'opposer la *raison* au *sensible* – ce dernier étant présenté comme « un moins-être », car « son parti est celui de la fausseté, du scepticisme, du rhéteur, du peintre, du condottiere, du libertin, du matérialiste »¹¹⁸⁹, voire d'une réduction du langage qu'à ses effets, marque première des sophistes tant décriés par Platon.

le sophiste est surtout un « anti-logique », un « ensorceleur », un « imitateur ». Maître dans l'art de contredire, il n'est que l'image renversée, le « simulacre » du philosophe. Sa seule raison d'être est le non-être, l'apparence et l'illusion.¹¹⁹⁰

Depuis cette tradition logocentriste, la Mode – en tant que *discipline de l'apparence et de l'illusion* – a servi de métonymie de la décadence ou de la futilité. Cependant, depuis que la Mode est entrée dans l'ère postmoderne, le vêtement ou la tenue sont pleinement acceptés comme tout un discours : ils relèvent certes traditionnellement de l'*ethos*¹¹⁹¹, mais ils n'accompagnent plus maintenant le discours (fonction originale de l'apparence dans l'*ethos*), ils sont perçus comme *un* discours en soi. Malgré cela, cet apparent état de fait connaît une certaine crise actuellement, à l'image de la critique du discours de certains couturiers, dont celui qui fait l'objet de notre recherche.

Après avoir présenté les diverses manières de *faire parler le vêtement*, cette problématique du langage nous conduira à examiner deux grands axes de réflexion : d'abord, l'idée de la Mode en tant que langage au sens sémiologique, puis dans une perspective sociologique et

¹¹⁸⁹ DF, p. 11.

¹¹⁹⁰ Alberto Gualandi, *Lyotard*, Paris, Les Belles lettres, 1999, p. 10.

¹¹⁹¹ À ce sujet, Dominique Maingueneau rappelle que « [l']éthos discursif ne se réduit pas à des traits verbaux puisque interviennent aussi des phénomènes sémiotiques extérieurs à la parole proprement dite : mimiques, gestes, vêtements... Dans une situation d'interaction orale il y a toujours des éléments contingents [...] qui influent sur la construction de l'éthos par le destinataire. » (Dominique Maingueneau, « L'éthos : un articulateur », *CONTEXTES* [en ligne], 13, 2013, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5772>. Consulté le 11/06/2024.)

symbolique. Nous y voyons ainsi comment Roland Barthes a cherché à décrire la Mode comme un système formel, structural, et comment, dans cette entreprise, il a fait de la Mode un objet qui évince les questions de jouissance ou de mystère des images. Nous pourrions alors mobiliser un autre Roland Barthes, celui qui s'est penché sur ces dernières questions, pour défaire ce qui *ferme* la Mode dans le système structuraliste du système de la Mode : au contraire de son autobiographie¹¹⁹², il s'agit, en somme, d'utiliser Roland Barthes contre Roland Barthes. Nous concluons ce sous-chapitre par deux illustrations plus concrètes, susceptibles d'éclairer la manière dont la Mode (et le vêtement) se « donnent à lire » : par la notion de *poésie couturière*, terme parfois péjoratif mais révélateur d'une tension entre art et vêtement, et la notion de *patrimoine spirituel*, où l'on peut voir comment certaines maisons construisent des « codes » reconnus comme signes identitaires. Ce tour d'horizon nous permet ainsi d'achever notre exploration du *devenir-discours* de la Mode, entamé à partir de la place de la Mode dans le discours ordinaire, puis continué dans l'intégration de l'art des apparences dans le monde académique.

Ce chapitre nous permet ainsi de mieux comprendre en creux la spécificité d'un créateur comme Martin Margiela, qui, selon notre hypothèse, a pratiqué un « retrait » ou un « refus » de tout discours univoque sur ses vêtements, ouvrant ainsi la voie à une *autre* forme de lisibilité, voire à une « illisibilité » volontaire. La position de Margiela contraste en effet directement avec l'histoire de la Mode en tant que discours, telle que nous l'avons présentée : le couturier belge *réouvre* une opportunité de voir la Mode comme l'opposée du *logos*. La Mode en devient l'agent premier du sensible, cette *ombre* rejetée par Platon¹¹⁹³. Peut-être que, par la Mode, nous pourrions réhabiliter les sophistes et la sophistique ?

¹¹⁹² Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit.

¹¹⁹³ *DF*, p. 11.

7.1. Le paradigme du vêtement en tant que langage

La façon qu'a chacun de se vêtir en dit long sur son identité, et *la variété des détails du vêtement est comparable aux mille nuances du langage*. (Lucas Delattre, « Deux ou trois choses que je sais de la mode », *Revue des deux Mondes, Le sens de la mode*, 2, 2014, p. 53. [Nous soulignons.])

La mode et le style véhiculent des significations qui vont bien au-delà des vêtements eux-mêmes ou de l'apparence d'un style sur le corps ; en réalité, la mode et le style peuvent revêtir des dimensions politiques, culturelles et sociales, transmettant des messages sur l'individu qui les porte et créant un *discours non verbal* à travers les choix stylistiques personnels.¹¹⁹⁴ (Betty Luther Hillman, *Dressing for the Culture Wars: Style and the Politics of Self-Presentation in the 1960s and 1970s*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2015, p. 16. [Nous soulignons.])

Dévoilons tout d'abord l'étendue de ce paradigme du vêtement en tant que langage dès qu'il s'agit de parler de Mode et de signification. À la suite de notre présentation des philosophies de la Mode du chapitre précédent, nous pouvons affirmer qu'il est, en effet, courant de voir le vêtement ou la Mode associés à trois verbes relevant de la communication ou de la signification : le vêtement *parle* (comme le relate à plusieurs reprises Roland Barthes dans son *Système de la Mode*¹¹⁹⁵) ; le vêtement *représente* ; le vêtement *montre*. Nous avons choisi ces trois verbes à partir de leurs récurrences dans le discours des journalistes ou commentateurs de mode – que ce soit dans des reprises littérales ou synonymiques –, mais aussi car ils déploient les différentes manières de fondre ensemble le *dire* et le *voir* dans la Mode, à partir de démarches favorisant le premier en dépit du second. Par ces verbes, le vêtement devient un *agent* dans un *procès de sens*, au sein duquel *il s'exprime* dans une certaine mesure. Le premier verbe fait du vêtement un agent *d'expression*, le second un agent de *métonymisation* et le troisième un agent déictique. Dans tous les cas, le vêtement est approché comme une « forme spécifique de la communication. »¹¹⁹⁶ « Avec lui, nous ne pouvons pas ne pas communiquer »¹¹⁹⁷. Or, si l'on en croit Deleuze, la communication n'a rien à voir avec l'œuvre d'art ; elle relève davantage du *contrôle* – qui n'implique pas que l'on croie en ce que l'on fait, mais juste que l'on suive ce que l'on nous demande de suivre¹¹⁹⁸, ou de dire ce que l'on nous demande de dire, cette part essentielle du *fascisme de la langue* aux yeux de Barthes.

¹¹⁹⁴ Traduction personnelle de : « Fashion and style contain meanings that stretch far beyond the actual clothes or style on one's body; rather, fashion and style can take on political, cultural, and societal meanings, signifying messages about me individual wearer and creating a nonverbal discourse on the messages contained in individual choices of styles. »

¹¹⁹⁵ Roland Barthes, *Système de la Mode*, *op. cit.*, p. 10, p. 78, p. 277, p. 283, p. 284, p. 291, p. 292, p. 304, p. 308.

¹¹⁹⁶ Marie-José Mondzain, *La mode*, *op. cit.*, p. 51.

¹¹⁹⁷ Marion Braizaz, « L'habit fait l'homme ? » in Valérie Sacriste (dir.), *Nos vies, nos objets*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 185.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*

[L]a langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; *car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire*. Dès qu'elle est proférée, fût-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, la langue entre au service d'un pouvoir. [...] [L]es signes dont la langue est faite, les signes n'existent *que pour autant qu'ils sont reconnus*, c'est-à-dire pour autant qu'ils se répètent ; le signe est suiviste, grégaire ; *en chaque signe dort ce monstre : un stéréotype* : je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui traîne dans la langue. Dès lors que j'énonce [...], je suis à la fois maître et esclave : je ne me contente pas de répéter ce qui a été dit, de me loger confortablement dans la servitude des signes : *je dis, j'affirme, j'assène ce que je répète*.¹¹⁹⁹

Nous pouvons relier ce passage de la leçon inaugurale au Collège de France de Barthes avec son rejet de l'analogie – qui rappelle en bien des points l'inhumanité aliénante de la langue chez Lyotard, quand *de l'extérieur* (l'ordre, les secondarités, un régime de phrases de pouvoir, etc.) intègre et perturbe notre psychè sans aucun consentement¹²⁰⁰ :

[L]a malédiction de l'analogie, *c'est qu'elle est irrépressible* [...] : dès qu'une forme est vue, il faut qu'elle ressemble à quelque chose [...]. D'où l'effort des peintres, des écrivains, pour y échapper.¹²⁰¹

Barthes souhaite ainsi *résister* au mieux aux subordinations de l'esprit, tel qu'il l'énonce, par exemple, à propos du cinéma, et de ses signifiants trop lisses, qui se donnent avant même de signifier¹²⁰². En miroir de ces citations, retenons que la Mode oblige à habiller et s'habiller de telle tenue, suivant l'expression de tel message, dans le but de respecter tel ordre – celui de la visualité. La Mode et le vêtement aussi, même dans « l'intimité la plus profonde du sujet », entrent donc au service de ce pouvoir, et fonctionnent au gré d'une activité de reconnaissance immédiate, alimentant l'ordre des stéréotypes – ou s'en écartant, mais cela revient au même car l'écart ou la conformité se font référence de cet ordre des stéréotypes. Ce n'est que ce faisant que la Mode prend une place prépondérante dans une logique générale de l'irrépressibilité du lisible.

Ainsi, ce paradigme de la communication exclut le vêtement du monde des arts, et intègre directement ce *régime esthétique du contrôle*, qui correspond à la définition prescriptive de la Mode. Dès lors, faire parler le vêtement est une démarche qui le rattache directement à une forme de *vie administrée* ou *mutilée* – si l'on reprend le vocabulaire adornien, pour qui le *logos*, la technique et la raison instrumentalisée sont liés de manière à favoriser le concept et à défaire

¹¹⁹⁹ Roland Barthes, *Leçon* [1978], Paris, Seuil, 1989, pp. 14-15.

¹²⁰⁰ *LI*.

¹²⁰¹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 48. Nous soulignons.

¹²⁰² *Ibid.*, p. 59.

la *sensation* ou la *jouissance* (dans un sens barthésien¹²⁰³). Alors, nous jugeons légitime de demander comment ce type d'approche de la Mode fait parler le vêtement tout en le rendant moins *visuel* (au sens de Didi-Huberman¹²⁰⁴), pour pouvoir mieux comprendre par après pourquoi tant de couturiers ont défié directement le discours – dans le but de pouvoir s'assurer ainsi du maintien des spécificités de leur art.

7.1.1. Le vêtement parle

Prenons tout d'abord la figure du vêtement qui parle. Sa parole est perçue automatiquement comme une *pré-parole*, occupant ce « silence d'avant la parole, silence de sein »¹²⁰⁵. Nous sommes clairement ici en présence d'une métaphore ordinaire (notamment dans le monde de la presse de Mode), qui, tour à tour, fait du vêtement une parole de son porteur, ou alors fait du vêtement lui-même l'énonciateur de la parole en question. Cette métaphore du vêtement qui parle est tellement ancrée dans notre langage ordinaire qu'elle en devient une quasi-catachrèse¹²⁰⁶. Observons alors comment elle se déploie dans les discours scientifiques et journalistiques de mode. De même qu'une certaine tradition de la philosophie – depuis, au moins, la caverne platonicienne¹²⁰⁷ – a approché le réel comme un objet ne se donnant pas de soi, mais demandant à être *extrait* en dehors d'un *voile d'illusion*¹²⁰⁸, à partir d'une *déchirure* de ce voile, le vêtement tend souvent à être lu comme un signe *révélateur* qui est réellement son porteur. En effet, le vêtement nous *dévoile* avant même que l'on s'adresse à qui que ce soit. Goffman en fait une part importante de ce qu'il appelle la « façade personnelle »¹²⁰⁹ de tout individu : c'est « par [le vêtement] que nous émettons les tout premiers messages *au moment où nous apparaissions* à nos interlocuteurs. C'est *l'expression qui nous accompagne en tout lieu*, que nous promenons avec nous et *qui nous situe* parmi les passants. »¹²¹⁰ En conséquence, « le

¹²⁰³ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit.

¹²⁰⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 26.

¹²⁰⁵ *DF*, p. 13.

¹²⁰⁶ Par catachrèse est entendu une figure employée tellement souvent qu'elle finit par ne plus être perçue comme telle. Par exemple, nous pouvons penser aux *ailes d'un avion*, au *pied d'une table*. (Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit., p. 213.)

¹²⁰⁷ Alain Badiou, *À la recherche du réel perdu*, Paris, Fayard, 2015, p. 41.

¹²⁰⁸ Nous nous référons notamment aux influences du lacanisme dans la philosophie française des années 1970. « Le réel – tout comme le philosophe selon Descartes – s'avance masqué. Donc il faut le démasquer. » Lyotard dirait plutôt qu'il faut le *dévisager*. (*Ibid.*, p. 22. *DMF*, pp. 59-60.)

¹²⁰⁹ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, 1, La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973, pp. 30-31.

¹²¹⁰ Gabriel Thovenon, « À propos de la mode », *Revue de l'Institut de sociologie*, Université de Bruxelles, 1997, p. 4. Cité dans : Helen Faber, *Individualité*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.), Québec, Université Laval, 2001, p. 3. (Nous soulignons.)

vêtement participe de la *théâtralisation* de la vie sociale »¹²¹¹, c'est-à-dire à un *devenir-représentation* de nos rapports aux autres : avant de percevoir celui qui est en face de moi, je lis son image. Joanne Entwistle¹²¹² ou Marie-José Mondzain¹²¹³ perçoivent tout autant cette fonction du vêtement : grâce à celui-ci, « chacun de nous avec son corps devient un *centre émetteur de signaux* adressés à tout ce qui nous entoure. *Ces signaux parlent à notre place* pour dire notre identité et nos désirs, notre asservissement ou notre liberté », et ainsi, à la différence de Wittgenstein « qui s'habill[ait] sans aucun souci de son apparence »¹²¹⁴, « [c]hoisir des vêtements indique au monde qui vous êtes »¹²¹⁵.

Cette fonction du vêtement ne dépend donc pas que du porteur : elle marque la part sociale de l'habillement, et, de même que le corps chez Bourdieu, « on est parlé [par le vêtement] plutôt qu'on ne le parle »¹²¹⁶ – autrement dit, « [le vêtement] dit, là où le corps ne dit pas. »¹²¹⁷ Comme nous l'avons vu avec Simmel et Veblen, le vêtement peut ainsi trahir la classe sociale d'un individu, puisque les « gens peuvent deviner votre âge, votre genre, votre salaire et votre attachement à la mode rien qu'en regardant les chaussures que vous portez. »¹²¹⁸ Le vêtement et la Mode s'intègrent ainsi dans une « form[e] ambivalent[e] de communication non-verbal[e] »¹²¹⁹ – qualifiée tout autant de « discours silencieux »¹²²⁰, de « parole silencieuse »¹²²¹ ou de « porte-voix silencieux »¹²²². Mais, à chaque fois, parole avant tout. Tous ces qualificatifs font donc de la tenue un discours, à l'image du langage articulé ; or, selon notre perspective, la Mode entre plutôt dans ce que Lyotard appelle la *phrase-affect*, qui se différencie directement de la *phrase articulée*¹²²³. En effet, les entités de la Mode et du discours ont rarement manqué

¹²¹¹ Erving Goffman cité dans : Ginette Francequin, *Le vêtement de travail, une deuxième peau*, Toulouse, érès, coll. Sociologie clinique, 2008, p. 119. Nous soulignons.

¹²¹² Joanne Entwistle, *The Fashioned Body, Fashion, dress and modern social theory*, Cambridge, Polity Press, 2000, p. 112.

¹²¹³ Marie-José Mondzain *La mode, op. cit.*, p. 24.

¹²¹⁴ Jean-François Dortier, *De Socrate à Foucault Les philosophes au banc d'essai*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2018, p. 134.

¹²¹⁵ Benjamin Simmenauer cité par E. Ducournau, « Pourquoi s'habille-t-on tous pareil ? », art. cit.

¹²¹⁶ Pierre Bourdieu, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 14, 1977, p. 51.

¹²¹⁷ Eugénie Lemoine-Luccioni, *La Robe, op. cit.*, p. 29.

¹²¹⁸ Shakaila Forbes-Bell citée dans : Saveria Mendella, « Mode et psychologie : dis-moi ce que tu portes, je te dirai qui tu es ! », *Vogue France* [en ligne], 20/01/2025, URL : <https://www.vogue.fr/article/mode-psychologie>. Consulté le 02/03/2025.

¹²¹⁹ François Hourmant, « Présentation » in François Hourmant, Erwan Sommerer (dirs.), *Vêtements, modes et résistance*, Paris, Hermann, 2023, p. 7.

¹²²⁰ Marie-José Mondzain, *La mode, op. cit.*, p. 63.

¹²²¹ Saveria Mendella, « Mode et psychologie : dis-moi ce que tu portes, je te dirai qui tu es ! », art. cit.

¹²²² Marion Dupont, Marc-Olivier Bherer, « Le vêtement porte-voix », *Cahier du « Monde »*, n°22952, 27/10/2018, p. 2.

¹²²³ Jean-François Lyotard, « La phrase-affect (d'un supplément au Différend) », art. cit.

d'être présentées comme des opposées : bien que la Mode soit souvent comparée à un langage, « [s]a matière n'en [est] pas le langage articulé »¹²²⁴ ; Francesco Masci y perçoit aussi une opposition fondamentale¹²²⁵ ; même chose pour Tina Kieffer, ancienne directrice de *Marie-Claire*, qui relève dans la communication un *dévolement* de la Mode¹²²⁶. Nous observons donc dans cette métaphore du *vêtement qui parle* un *trouble*, un *malaise*, à propos notamment de la question de la communication dans la Mode.

Masci, Kieffer et – ironiquement, à la vue de la suite de ce chapitre – Barthes, intègrent ainsi la Mode dans un régime esthétique *artistique* – si l'on reprend l'opposition entre *art* et *communication* de Deleuze¹²²⁷ – ; et nous notons aussi dans cette défiance à l'endroit de la communication une forme de résistance spécifique contre l'*industrialisation* de la Mode, et contre la mise à l'écart de la Mode au profit de sa *narrativisation*. Il nous faut toutefois remarquer dans la fonction de communication du vêtement un paradigme qui reste tenace, à l'image des multiples qualificatifs à propos de Margiela et de ses vêtements qui parleraient à sa place¹²²⁸ – lui que l'on ne manque rarement de qualifier d'*artiste* dans le monde dans la Mode¹²²⁹. Tous ces *va-et-vient* entre Mode et discours nous montrent que la Mode peut s'inscrire dans une tradition de défiance/attraction à l'encontre de la *raison*, du *concept* ou du *logos*.

7.1.2. Le vêtement remplace

De même, le vêtement en tant que signe a une fonction de *permutation* – de soi, de notre groupe, ou de notre époque. Il s'agit ici d'un certain sens du terme « représentation ». à nouveau, dans ce type d'approche discursive du vêtement, il s'agit avant tout de faire passer un message, mais dans un sens ici bien plus proche du symbolique que de la communication – si l'on reprend le système des sens du visuel que Barthes a exposé dans son article sur l'obvie et l'obtus. En effet, tout comme l'ambassadeur *représente* et *étend* la présence de son état – suivant la définition de la *représentation* par Louis Marin et Alfred Gell¹²³⁰ –, le vêtement étend la

¹²²⁴ Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 168.

¹²²⁵ Francesco Masci, *Hors mode*, op. cit., p. 14.

¹²²⁶ Tina Kieffer, Jean-Jacques Picart, « La mode et la vie », *Revue des deux mondes*, *La mode : La passion de la création*, 7, 2001, p. 66.

¹²²⁷ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », art. cit.

¹²²⁸ « Avec Martin Margiela, le silence était la loi. Le créateur n'expliquait rien. » (Traduction personnelle de « With Margiela, the rule was silence. The creator didn't explain. » [Matthew Schneier, « Martin Margiela: The Silent Designer Whose Clothes Tell All », art. cit.])

¹²²⁹ Rebecca Lamarche-Vadel, « L'exposition » in *Cahier Martin Margiela*, Paris, Lafayette Anticipations, 2021, p. 3.

¹²³⁰ À ce sujet, voir : Maxime Boidy, *Les études visuelles*, op. cit., pp. 139-140.

surface du corps sur lequel il se dépose – comme l’ont constaté Georg Simmel¹²³¹, John Carl Flügel¹²³² et Marshall McLuhan¹²³³. Ce faisant, le vêtement est une manifestation extérieure de notre soi intérieur – Greimas disait que « les objets dont s’entourent les individus et surtout ceux qu’ils portent sur eux-mêmes, sont propres à refléter leurs sentiments et leurs pensées intimes »¹²³⁴, et Merleau-Ponty ne pourrait alors qu’acquiescer :

Les choses ne sont donc pas devant nous de simples objets neutres que nous contemplerions ; chacune d’elles symbolise pour nous une certaine conduite, nous la rappelle, provoque de notre part des réactions favorables ou défavorables, et c’est pourquoi les goûts d’un homme, son caractère, l’attitude qu’il a prise à l’égard du monde et de l’être extérieur, se lisent dans les objets dont il choisit de s’entourer, dans les couleurs qu’il préfère, dans les lieux de promenade qu’il choisit.¹²³⁵

Mais le vêtement ne représente pas seulement notre profond intérieur : il représente aussi notre appartenance à un *sous-groupe*, choisi ou subi – en s’inspirant de la notion de « bricolage » de Lévi-Strauss¹²³⁶, Dick Hebdige a notamment exploré cette question au sortir des années 70, et au plus haut des années punks de la Mode¹²³⁷. Rappelons que, par bricolage, est entendue

une forme d’activité [qui] subsiste parmi nous [et] qui, sur le plan technique, permet assez bien de concevoir ce que, sur le plan de la spéculation, put être une science que nous préférons appeler « première » plutôt que primitive. [...] [D]e nos jours, le bricoleur reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l’homme de l’art. Or, le propre de la pensée mythique est de s’exprimer à l’aide d’un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu’étendu, reste tout de même limité ; pourtant, il faut qu’elle s’en serve, quelle que soit la tâche qu’elle s’assigne, car elle n’a rien d’autre sous la main. [...] [L]a poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu’il ne se borne pas à accomplir ou exécuter ; il « parle », non seulement avec les choses, [...] mais aussi au moyen des choses : racontant, par les choix qu’il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur.¹²³⁸

¹²³¹ Georg Simmel, « Psychologie de la parure », art. cit.

¹²³² John Carl Flügel, *Le Rêveur nu*, op. cit., p. 26.

¹²³³ Il parle du vêtement comme d’un « prolongement de la peau », voire même le « prolongement [le] plus immédiat de la surface extérieure du corps. » (Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média* [1964], Tour, Paris, Mame, Seuil, 1968, pp. 140-141.)

¹²³⁴ Algirdas Julien Greimas, *La mode en 1830*, op. cit., p. 9.

¹²³⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Causeries*, op. cit., pp. 28-29.

¹²³⁶ Notion qui, aux yeux de Derrida, possède en elle la clé herméneutique qui permet de passer du structuralisme au poststructuralisme. (Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu, art. cit., p. 418.

¹²³⁷ Dick Hebdige, *Sous-Culture*, op. cit.

¹²³⁸ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* [1962], Paris, Plon, 2023, pp. 30-35.

À cela s'ajoute que nous pouvons aussi voir dans la Mode ou le vêtement la métonymie d'une époque, d'une société ou d'une morale spécifique¹²³⁹ – le tout permettant alors de faire du vêtement un document d'archive de premier ordre. Prenons le cas

[d'u]ne perle [...] troué[e] volontairement, découverte dans la grotte de Blombos en Afrique du Sud. Elle date de 75 000 ans avant Cartier. Au même endroit, les archéologues ont découvert de l'ocre. L'ocre sert à la peinture corporelle. Les morceaux retrouvés sont finement gravés d'un motif géométrique. L'Europe du paléolithique livre une abondance de témoignages de l'usage de parure il y a 40000 ans : perles (fabuleuses à Sungir), pendeloques, bracelets, boucles, peinture corporelle (on en retrouve les outils). Tous ces objets sont faits de coquillages, dents d'animaux et d'ivoire, matériaux résistant au temps. Les vêtements malheureusement sont périssables, mais les traces de tissage subsistent, sauvées par le calcaire sur lequel elles ont été imprimées.¹²⁴⁰

Ou encore :

la création vestimentaire s'inscrit dans un processus qu'on pourrait presque être tenté de définir comme collectif, cela beaucoup plus évidemment que n'importe quelle autre création contemporaine et sans même invoquer le fait que la mise en place d'une collection est un travail d'équipe. Loin, en effet, de ne proposer qu'une pluralité de modèles, *elle résume tous ces modèles dans un modèle plus vaste, ou du moins dans un nombre réduit de modèles qui permettent, mieux que toute autre chose, d'identifier une époque au premier regard*. Obéissant à un mystérieux « air du temps », les couturiers, sans renier nécessairement leur particularité, convergent tous vers une tendance commune, ainsi qu'il a été souvent signalé.

Cet état de fait [...] donne l'imaginaire du vêtement et de la mode comme *une voie d'accès hautement privilégiée aux mouvements et tensions divers qui, souterrainement, agitent une époque donnée, déterminent son ambiance et lui fournissent un style*. La mode est peut-être frivole, mais alors, cette frivolité n'est pas sans vertu car elle figure – mieux, préfigure – *l'état de la société*.¹²⁴¹

Cette fonction de *métonymisation* et de *représentation* implique aussi la création vestimentaire de la haute couture, et le devenir-spectacle du défilé de Mode – spectacularisation tellement présente que Suzy Menkes a baptisé les *fashion weeks* le *cirque de la mode*¹²⁴². Ce processus

¹²³⁹ Gilles Lipovetsky considérait ces entités comme un « parfait miroir de notre civilisation », constat fait de même par Valerie Steele, pour qui « la mode a toujours été le miroir de la société ». (Gilles Lipovetsky, Denis Lafay, « Gilles Lipovetsky : "Le luxe est un parfait miroir de notre civilisation" », *La Tribune*, Auvergne-Rhône-Alpes [en ligne], 20/05/2015, URL : <https://region-aura.latribune.fr/debats/grands-entretiens/2015-05-20/gilles-lipovetsky-le-luxe-est-un-parfait-miroir-de-notre-civilisation.html>. Consulté le 30/05/2024. Valerie Steele citée dans : Diane Précourt, « Fashion Designers. La collection du Fashion Institute of Technology de New York, Valerie Steele », *Le Devoir* [en ligne], 21/05/2016, URL : <https://www.ledevoir.com/lire/471236/fashion-designers-la-collection-du-fashion-institute-of-technology-de-new-york-valerie-steele>. Consulté le 11/02/2022.)

¹²⁴⁰ Vincent Tallepié, « Logique de mode : une approche intégrée des cycles courts de la consommation » in Guillaume Erner (dir.), *La mode des tendances*, Paris, PUF, 2011, p. 43.

¹²⁴¹ Frédéric Monneyron, *La Sociologie de la mode*, op. cit., pp. 77-78.

¹²⁴² Suzy Menkes, « The Circus of Fashion », *The New York Times* (en ligne), 10/02/2013, URL : <https://www.nytimes.com/2013/02/10/t-magazine/the-circus-of-fashion.html>. Consulté le 25/03/2022.

passer par le fait d'insérer des *scénarios* ou des *intrigues*¹²⁴³ au cours du défilé de mode, et à rapprocher le défilé de haute-couture d'un spectacle théâtral ou de performance artistique postmoderne. Le plus grand risque avec la fonction de permutation du vêtement, surtout dans ce dernier cas, est qu'elle risque d'orienter notre attention loin du vêtement : dans la concurrence visuelle des vêtements physiques et des récits qui les accompagnent, ces derniers « risquent de dévoyer notre regard vers un *ailleurs-de-la-mode*, un espace imaginaire de la perception qui pourrait fort bien se passer d'elle, et la reléguer définitivement vers le mode mineur »¹²⁴⁴.

Cette perturbation sémiotique semble inhérente aux vêtements, comme en attestent Roland Barthes quant au théâtre¹²⁴⁵, et la costumière Deborah Nadoolman Landis, à propos des costumes au cinéma, et de leur capacité de détourner l'attention de l'intrigue : « les costumes sont considérés comme réussis si le public ne les remarque pas, tout en étant profondément connecté au personnage. »¹²⁴⁶ Nous sommes donc pleinement ici en présence de la tension entre *ligne* et *lettre* mise en évidence par Lyotard, qui a pour conséquence de faire passer le vêtement du régime du *visible* à celui du *lisible* – comme en attestent les metteurs en scène de défilé¹²⁴⁷. Nous souhaitons suspendre ici pour l'instant cette exploration des connivences entre Mode et logique de la représentation, et les limiter alors à la question du dicible dans la Mode, car nous revenons sur la notion de représentation plus abondamment dans le prochain chapitre, en l'associant avec d'autres notions qui permettent de dégager un régime spécifique de la Mode – celui contre lequel s'élève Martin Margiela.

7.1.3. Le vêtement désigne

Enfin, troisième verbe lié au paradigme du vêtement en tant que parole : il *montre*. Ce verbe peut, dans un premier temps, paraître comme en dehors du champ lexical du dicible. Mais

¹²⁴³ Hussein Chalayan se présentait par exemple comme un « narrateur de vêtements » [« a storyteller with clothes »]. (Hussein Chalayan cité dans : Nello Barile, Satomi Sugiyama, « Wearing Data: from McLuhan's "Extended Skin" to the Integration Between Wearable Technologies and a New Algorithmic Sensibility », *Fashion Theory*, 2018, p. 11.)

¹²⁴⁴ Jean-Pierre Naugrette, « En feuilletant la mode », *Revue des deux mondes*, *La mode : Courants et contre-courants*, 8, 2001, p. 89. (Nous soulignons.)

¹²⁴⁵ « D'une manière générale, le costume de théâtre ne doit être à aucun prix un *alibi*, c'est-à-dire un *ailleurs* ou une justification : le costume ne doit pas constituer un lieu visuel, brillant et dense vers lequel l'attention, s'évaderait, fuyant la réalité essentielle du spectacle, ce que l'on pourrait appeler sa responsabilité ». (Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 16.)

¹²⁴⁶ Traduction personnelle de : « Costumes are considered successful if audiences do not notice the costumes, but are nonetheless deeply connected to the character. » (Deborah Nadoolman Landis, *Hollywood Costumes*, Londres, V&A Publishing, 2012, p. 50.)

¹²⁴⁷ Paquita Paquin, Cédric Saint-Andre Perrin, « L'ère des mégashows », *Libération* (en ligne), 03/07/2003, URL : https://www.liberation.fr/guide/2003/03/07/l-ere-des-megashows_457900/. Consulté le 30/11/2021.

il se trouve que montrer est un geste qui a pour but de communiquer, de donner à voir. C'est une forme minimale de parole, mais une potentialité malgré tout de former tout un langage rien qu'avec ce geste de montrer. On peut même en arriver à se demander si parler ne revient pas à *montrer phonétiquement*. Nous faisons ici référence à la capacité de *désignation* du langage – issue d'une tension entre le sens et la dénotation –, mise en lumière par Lyotard dans *Discours, Figure*, à partir de ses lectures de Frege. Il désignait cette fonction comme une « épaisseur au bord du discours » :

*Tout langage présume un répondant au dehors de soi, et comme dit Frege, il y a une impulsion vers le désigné qui ne cesse de déborder la saisie du signifié et de nous faire courir d'un lieu de discours à l'autre autour de ce dont nous parlons.*¹²⁴⁸

Cet effet de position, Gottlob Frege, une décade avant Saussure, l'avait saisi et élaboré, établissant que *l'ouverture des mots sur la référence appartient au discours actuel*, et non au système virtuel de la langue, suggérant de surcroît qu'il y a du sens silencieux ou de l'épaisseur, en-deçà des significations, logé cette fois au cœur du discours lui-même, dans sa forme.¹²⁴⁹

Cette capacité de monstration du vêtement tend à l'exclure pleinement du domaine du langage articulé, pour en faire un domaine de visible pur¹²⁵⁰ : les vêtements sont à la fois objets et images¹²⁵¹ ; on pourrait affirmer tout comme Eugénie Lemoine-Luccioni que « le vêtement se regarde. *Il ne sert qu'à cela* : attirer le regard et le fixer ailleurs que sur la faille »¹²⁵². De même, Anne Hollander disait que

[I]'habillement est une forme d'art visuel, une création d'images dont le médium est le soi visible. L'aspect le plus important des vêtements est leur apparence ; toutes les autres considérations sont secondaires et conditionnelles. L'apparence des vêtements ne dépend pas de la façon dont ils sont conçus ou fabriqués, mais de la manière dont ils sont perçus.¹²⁵³

¹²⁴⁸ *DF*, p. 74. (Nous soulignons.)

¹²⁴⁹ *Ibid.*, p. 105. (Nous soulignons.)

¹²⁵⁰ « Surface du corps, surface des vêtements, surface des yeux, surface du regard, surface soudain cylindrique des lèvres que le fard nous désigne après les avoir en un instant peintes. *La visibilité est son seul espace*. » (Éric Marty, « La mode, ou le dernier luxe : Mallarmé et nous » in Yves Charles Zarka (dir.), *La France en récits*, Paris, PUF, 2020, p. 94.)

¹²⁵¹ « Les vêtements comptent parmi les objets les plus chargés de tensions dans le monde matériel, car ils sont intimement liés au corps humain et au cycle de la vie. Ce sont des objets, mais ce sont aussi des images. » (Traduction personnelle de : « Clothes are amongst the most fraught object in the material of things since they are so closely involved with the human body and the human life cycle. They are objects but they are also images » [Elisabeth Wilson, *Adorned in dreams*, *op. cit.*, p. IX.])

¹²⁵² Eugénie Lemoine-Luccioni, *La robe*, *op. cit.*, p. 31.

¹²⁵³ Traduction personnelle de : « Dress is a form of visual art, a creation of images with the visible self as its medium. The most important aspect of clothing is the way it looks; all other considerations are occasional and conditional. The way clothes look depends not on how they are designed or made but on how they are perceived ». (Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, *op. cit.*, p. 311.)

Mais nous ne pouvons malgré tout limiter le vêtement au seul visible – ni au seul discours, finalement. Le vêtement et la Mode se trouvent dans un espace de l'entre-deux : entre la parole et l'image, entre le discours et la figure. Pourtant, notre succinct passage en revue des différents emplois du *parler* du vêtement tend à montrer que le vêtement, dès qu'il est pris dans un procès de sens ou de signification, penche particulièrement du côté du langage et de la communication. Aux appels de Julia Kristeva, Roland Barthes, Deleuze et Lyotard, consistant à chercher à atteindre les limites du signifiable par l'art, le vêtement semble souvent exclu de ces productions du visible : il est, le plus souvent, ce qui fait office d'effet de réel pour un romancier ou un cinéaste. Rares sont toutefois les artistes qui, dans le cadre d'un art du temps, s'en servent pour passer de la signification à la signifiante, et nous trouvons qu'il en est de même dans le cadre de la haute couture, alors que les défilés des *fashion weeks* sont ce qui se rapproche le plus possible d'une utilisation poétique et artistique du vêtement – c'est-à-dire dégagé des contraintes de la communication et de la signification. Nous verrons dans le prochain chapitre comment cette mise à l'écart de la signifiante naturelle de la Mode s'opère.

En attendant, il nous faut plutôt comprendre d'où vient intellectuellement ce paradigme du vêtement en tant que parole, notamment dans la recherche académique de la Mode. Nous avons vu comment le monde universitaire intégrait la Mode dans le commerce des phrases ; il nous faut voir à présent comment il en a fait un objet purement discursif. Nous comptons débiter par la théorie fondamentale de la Mode en tant que discours – ou liée irrémédiablement au discours –, inspirée par la tradition structuraliste des années 60. Théorie qui se trouve être à l'origine d'un certain malentendu à propos de la recherche dans la Mode, notamment d'obédience sémiologique ou sémiotique.

7.2. L'idée de la Mode en tant que langage : Barthes et le *Système de la Mode*

7.2.1. Roland Barthes et l'approche sémiologique

Le vêtement est un langage que tous, plus ou moins, nous avons l'habitude de parler. Les vêtements, jouant sur leur fonction de protection en même temps qu'ils y échappent, se révèlent un langage très puissant. Maintenant, cette langue dans la culture européenne et occidentale est devenue le système de la mode. Il nous est donc impossible de parler sans en connaître, ne serait-ce qu'implicitement, le langage. (Alberto Fabio Ambrosio, *Théologie de la mode*, op. cit., p. 44.)

L'ouvrage fondamental de la réflexion sur la Mode comme langage est en effet le *Système de la Mode* de Roland Barthes. Ce texte fait malheureusement partie de deux autres listes : celle des thèses d'État qui n'ont jamais abouti – Barthes ayant été débouté, entre autre, par Claude Lévi-Strauss et André Martinet pour diriger sa thèse¹²⁵⁴ –, ainsi que celle des textes *souvent cités mais peu lus*¹²⁵⁵. Pire, si l'on en croit sa préface, il fait également partie des textes jugés comme non aboutis dans leurs ambitions¹²⁵⁶. La présentation et la méthodologie de ce texte, qui sont à mettre au compte des raisons de la présence de cet ouvrage dans les listes précédentes – sachant qu'au cours de son écriture, Barthes « n'[en] est pas content du ton, craint que l'opus ne soit très ennuyeux, trop long, pesant, etc. »¹²⁵⁷ – s'inscrivent cependant dans la question qui nous anime : celle de la possibilité de voir dans la Mode un *en-deçà* ou un simulacre de la langue ou du langage. Reprenant donc l'approche structuraliste – dérivée d'une application de la linguistique à tout système de signification¹²⁵⁸ –, Barthes se propose de considérer la Mode comme un « code véritable »¹²⁵⁹, c'est-à-dire comme un ensemble de règles et de conventions permettant de produire du sens, et pouvant se limiter alors à cet aspect : il y a, en quelque sorte, une défaite et une absence de signifié. Ainsi, selon Barthes, la Mode est

comme le vaisseau Argo : les pièces, les substances, les matières de l'objet changent, au point que l'objet est périodiquement neuf, et cependant le nom, c'est-à-dire l'être de cet objet reste toujours le même ; il s'agit donc plus de systèmes que d'objets : leur être est dans la forme, non dans le contenu ou la fonction¹²⁶⁰

¹²⁵⁴ François Dosse, *Histoire du structuralisme, Tome I*, op. cit., p. 256.

¹²⁵⁵ Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, op. cit.

¹²⁵⁶ « *Système de la Mode* sera une déception pour les uns et les autres. » Tout l'article de Todorov dont est extrait ce passage poursuit sur cette veine. (Tzvetan Todorov, « De la sémiologie à la rhétorique », *Annales, Economies, sociétés, civilisations*, 6, 1967, p. 1323.)

¹²⁵⁷ Mireille Cifali, Alain André, « La leçon de Roland Barthes » in *Écrire l'expérience, Vers la reconnaissance des pratiques professionnelles*, Paris, PUF, p. 322.

¹²⁵⁸ « Lorsque l'auteur l'a entrepris et en a conçu la forme d'exposition, la linguistique n'était pas encore le modèle qu'elle est devenue depuis aux yeux de certains chercheurs. » Roland Barthes, *Système de la mode*, p. 7.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁶⁰ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 156.

Ce texte – et tous ceux de Barthes à cette période – entre pleinement dans l’attitude *métaphysique* (suivant la définition de ce terme par Hans Ulrich Gumbrecht) des sciences sociales d’hier et d’aujourd’hui, pour qui tout objet d’analyse doit être approché selon une logique d’*interprétation*.

L’interprétation du monde devint peu à peu [au cours de la modernité], une forme active de production de savoir sur le monde : elle consiste essentiellement à « extraire » des significations inhérentes aux choses, et c’est en cela qu’elle est un geste décisif vers la modernité. Car le postulat selon lequel il existe une signification inhérente aux phénomènes ne varie pas à l’époque charnière entre le Moyen Âge et le début de l’ère moderne.¹²⁶¹

Dès lors, « interpréter le monde signifie aller au-delà de sa surface matérielle ou pénétrer cette surface, afin de découvrir une signification (c’est-à-dire quelque chose de spirituel), censé se trouver derrière ou au-dessous »¹²⁶² – ce qui explique en quoi cette approche peut être qualifiée de métaphysique, non seulement selon la pensée de Gumbrecht, mais aussi à partir de celle de Gianni Vattimo¹²⁶³. C’est à partir de cette perception de la signification que, « suspect[ant] la nature linguistique de l’image »¹²⁶⁴, Barthes, dans un article qui a fait date, a ainsi fondé une *sémiologie de l’image*, dénommée tout d’abord *rhétorique de l’image* : elle consistait avant tout à distinguer et à donner à voir que chaque image présente plusieurs messages, de trois natures – *linguistique, iconique et littéral* (c’est-à-dire un « message iconique non-codé »¹²⁶⁵) – où se jouent des processus de dénotation et de connotation. Au sein de cette entreprise, il s’agit de « lire » les signes, « lire » les images, et donc de « lire » leurs messages. La surface en soi des objets visibles est donc reléguée à un arrière-plan sans consistance, si ce n’est qu’en renvoyant le spectateur vers une réalité reliant le sensible et l’entendement : il ne s’agit plus de voir, mais de *sur-voir* ; ainsi est cette *idéologie de la lecture*, dérivée de l’attitude métaphysique. Dans notre cas, il s’agit de diriger cette *lecture* vers le vêtement et la Mode, dont on a vu à quel point il est aisé d’en faire les supports d’une ou de la signification. Autrement dit, dans cette approche

¹²⁶¹ Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence*, op. cit., p.52.

¹²⁶² *Ibid.*, p.51

¹²⁶³ Comme il l’illustre dans *Éthique de l’interprétation*, en cherchant notamment à théoriser une post-métaphysique à partir d’une herméneutique d’inspiration nietzschéenne et heideggérienne. Les similarités s’arrêtent cependant ici, car Vattimo, à la différence de Gumbrecht, voit dans l’interprétation une possibilité de dépasser la métaphysique. Notons que pour cet auteur, l’attitude métaphysique est celle qui consiste à voir dans le monde un objet rationnel, explicable, et refusant ainsi la multiplicité, l’intraitable ou le chaos comme approches à celui-ci. (Gianni Vattimo, *Éthique de l’interprétation*, op. cit. *La société transparente*, op. cit., p. 17.)

¹²⁶⁴ Roland Barthes, « Rhétorique de l’image », art. cit., p. 40.

¹²⁶⁵ *Ibid.*, p. 42.

structuraliste et sémiologique de Barthes, le vêtement ne se réduit pas à sa seule matérialité : il devient pleinement *signifié*, tel un langage.

Le vêtement pour signifier, peut-il se passer d'une parole qui le décrive, le commente, lui fasse don de signifiants et de signifiés assez abondants pour constituer un véritable système de sens ?¹²⁶⁶

À cette question, par le développement de sa thèse dans son texte, la réponse de Barthes est objectivement non. Nous observons donc dans ce saisissement de l'objet « mode » une attitude non seulement métaphysique – au sens de Gumbrecht –, mais tout autant *politique*¹²⁶⁷, car relevant du *régime esthétique de l'art* – au sens de Rancière –, au sein duquel l'esthétisation générale passe notamment par une *artialisation* – explicitée par la mise en mots et la description de ce qui relève du sentiment et de la sensation – et une *intellectualisation* des objets communs.

Le vêtement est l'un de ces objets de communication, comme la nourriture, les gestes, les comportements, la conversation, que [Barthes a] toujours eu une joie profonde à interroger parce que, d'une part, ils possèdent une existence quotidienne et représentent pour [lui] une possibilité de connaissance de [soi]-même au niveau le plus immédiat car [on s']y investi[t] dans [s]a vie propre, et parce que, d'autre part, ils possèdent une existence intellectuelle et s'offrent à une analyse systématique par des moyens formels.¹²⁶⁸

Bien que Barthes a pu démontrer maintes fois son amour du vêtement, du style (dans le sens de l'habillement – même si le style en général ne le laisse que rarement pantois –) et de la Mode, nous discernons dans ce choix d'analyse sémiologique (dans le cadre du système de la mode) une forme de non-appréciation esthétique de la tenue : elle est avant tout un objet d'analyse, et non de contemplation. C'est à partir de cette moindre appréciation de la Mode comme art (c'est-à-dire comme ne relevant pas de l'art au même titre que Racine ou Eisenstein) que le non-aboutissement du projet de Barthes provient. À la lecture de son attitude envers ce texte, notamment dans le besoin d'en faire sa vitrine scientifique et académique¹²⁶⁹, nous pouvons alors inscrire celui-ci dans cette « ivresse méthodologique »¹²⁷⁰ dont Barthes s'éloignera par la suite, particulièrement lors de sa phase post-structurale et libidinale du texte¹²⁷¹. Il s'agissait

¹²⁶⁶ Roland Barthes, *Système de la mode*, op. cit., p. 11.

¹²⁶⁷ Jacques Rancière, « Du partage du sensible et des rapports qu'il établit entre politique et esthétique » in *Le Partage du sensible*, op. cit., pp. 12-25.

¹²⁶⁸ Roland Barthes, « Vingt mots clés pour Roland Barthes » (propos recueillis par Jean-Jacques Brochier), *Le Magazine littéraire*, n°97, février 1975, p. 45.

¹²⁶⁹ À ce sujet, le chapitre que François Dosse a consacré sur la genèse de ce texte est exhaustif. (François Dosse, « Barthes, sémioticien » in *Histoire du structuralisme, Tome I*, op. cit., pp. 255-259.)

¹²⁷⁰ Roland Barthes, cité dans : *Ibid.*, p. 243.

¹²⁷¹ De même que pour Lyotard, nous pouvons diviser la bibliographie de Barthes en plusieurs phases : une phase pré-sémiologique (autour du *Degré zéro de l'écriture*), une phase sémiologique et structuraliste (autour des

plutôt, alors, de chercher à montrer l'efficacité d'une méthodologie héritée de Greimas et de Hjelmslev, en intellectualisant justement ce supposé objet commun. Pour mettre en place ce rapprochement, Barthes part donc de la réflexion saussurienne du signe : à partir de la mise en rapport d'un signifié et d'un signifiant ; ainsi qu'à partir de celle opposant la langue à la parole. Ainsi la Mode se pare de la méthode structuraliste – acte qui n'est pas unique à Barthes¹²⁷² –, comme il l'explique ci-après :

On préférera ici la formulation du structuralisme par Saussure à celle de ses épigones de l'École de Prague, plus étroite ; celle de Saussure est plus historique, bien plus proche du durkheimisme. Quant à la possibilité d'extrapoler le saussurisme à d'autres disciplines que la linguistique, elle se trouve impliquée dans le saussurisme lui-même qui est fondé sur un postulat épistémologique général.¹²⁷³

Barthes effectue dans ce travail une distinction entre le *vêtement réel* – celui que nous portons concrètement, étudié par Greimas dans son ouvrage sur la Mode¹²⁷⁴ –, le *vêtement-image* – celui qui est photographié, dessiné –, et le *vêtement-écrit* – tel qu'il apparaît dans les magazines, via des textes de présentation ou de description. Or, sa démarche porte principalement sur ce *vêtement-écrit*, car il veut montrer comment les « phrases » de la Mode – par exemple, la description d'un ensemble dans un magazine – obéissent à une *grammaire* et à une *syntaxe* spécifiques (dans le sens le plus prescriptif de ces deux termes). Cette méthode et cet objet d'analyse prédatent ce texte de Barthes, comme il le montre en ouverture de son texte « Le bleu est à la mode cette année » – ce qui nous donne l'occasion d'observer cette Mode-écrite et ses unités significatives (les *vestèmes*) en action :

Lorsque je lis dans un journal de mode que *l'accessoire fait le printemps*, que *ce tailleur* (dont la photographie m'est présentée) a une allure *jeune et souple*, ou encore que *le bleu est à la mode cette année*, je ne puis pas refuser à ces propositions une structure sémantique : dans tous les cas, et quels que soient les détours métaphoriques de l'énoncé, il s'agit de m'imposer une relation d'équivalence entre un concept (*le printemps, la jeunesse, la mode cette année*) et une forme (*l'accessoire, ce tailleur, le bleu*), entre un signifié et un signifiant.¹²⁷⁵

Bien qu'il s'excuse dans l'introduction du *Système de la Mode* sur le fait de devoir étudier ce type de vêtement plutôt que les autres, ce geste lui permet malgré tout de s'assurer de la

Mythologies, et du *Système de la mode*), une phase poststructuraliste (autour de SZ et du *Plaisir du texte*), et une phase de retour à l'écriture romancière (autour de *Roland Barthes par Roland Barthes*, les *Cours au Collège de France* et les *fragments d'un discours amoureux*).

¹²⁷² Marc Alain Descamps, « analyse Structurale de mode » in *Psychosociologie de la mode*, Paris, PUF, 1979, pp. 21-62.

¹²⁷³ Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p.35.

¹²⁷⁴ Algirdas Julien Greimas, *La mode en 1830*, op. cit.

¹²⁷⁵ Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 67.

sémiotabilité de son objet d'étude – puisque, ce faisant, il étudie avant tout le langage, notamment écrit, plutôt que le vêtement en soi. Ainsi, « la mode [y] est une chaîne de signifiants interchangeables »¹²⁷⁶ : pour qu'une nouveauté s'impose, il faut non seulement la *montrer*, la différencier des autres éléments déjà en place dans le système, mais aussi la mettre en mots, la *raconter*, lui donner un « espace tangible et une raison d'exister »¹²⁷⁷ – à l'image de l'attitude de Kate Moss, qui avait pour habitude de toujours demander « Quelle est l'histoire ? » [« *What's the story* »] dès qu'elle se présentait à un shooting de mode¹²⁷⁸. Il est à noter que ce serait cet entêtement à étudier la Mode-écrite plutôt que la Mode portée qui aurait éconduit Barthes à de multiples reprises dans son projet de thèse¹²⁷⁹. Nous pouvons aussi voir dans cette étude centrée sur la Mode-écrite une facilité dans le besoin de raccrocher son objet d'étude dans le structuralisme : en effet, quoi de plus aisément intégrable dans la langue que la mise en langue d'un objet ? Dans tous les cas, cette étude a quand même influencé plus d'un chercheur, dont Dick Hebdige, qui l'explique ci-après :

En appliquant une méthode d'origine linguistique à des formes de discours non langagiers comme la mode, le cinéma, la cuisine, etc., Barthes a ouvert des horizons insoupçonnés aux *cultural studies* contemporaines. Grâce à ce type d'analyse sémiotique, il semblait désormais possible de repérer et de mettre à jour le fil invisible qui court entre le langage, l'expérience et la réalité et, simultanément, de combler magiquement le fossé entre l'intellectuel aliéné et le monde « réel » en dotant ce dernier d'un sens nouveau.¹²⁸⁰

Dans cette logique saussurienne, au sein de laquelle un signe acquiert sa signification avant tout en comparaison avec d'autres signes, il faut alors intégrer cette « nouveauté » dans une structure, où elle vaut par rapport aux autres. De même, en reprenant certains codes déjà connus, elle fait l'objet d'une reconnaissance immédiate, à l'image d'une phrase inédite qu'on lit dans un texte pour la première fois, ou d'une lettre que l'on reconnaît immédiatement – comme

¹²⁷⁶ Anouchka Grose, « La violence de la mode », *op. cit.*, p. 42.

¹²⁷⁷ *Ibid.*

¹²⁷⁸ Christian Salmon, *Kate Moss Machine*, *op. cit.*

¹²⁷⁹ « Devant [l]e peu d'enthousiasme [d'André Martinet], Barthes va voir Lévi-Strauss pour lui demander de diriger son travail. Là encore, Greimas l'accompagne et attend, en père anxieux, les résultats de l'entrevue dans un bistrot voisin : “Barthes ressort au bout d'une demi-heure en disant que Lévi-Strauss a refusé.” Le désaccord a porté sur l'étendue trop restreinte du projet, dans la mesure où, pour Lévi-Strauss, le travail de Barthes ne porte que sur le système de la mode écrite, et non sur la mode en général. Barthes considérait, lui, qu'il n'y avait rien de signifiant dans ce domaine hors de l'écrit. C'est cette discordance qui mit fin aux espérances de consécration universitaire de Barthes. » Notons qu'une autre source diffère quant à cette entrevue : au « retour d'un voyage à New York, Barthes, de nouveau attaché de recherche, envisage de se confronter pour de bon à la thèse. Lévi-Strauss, qu'il rencontre grâce à Greimas, trouve son sujet trop littéraire, mais donne de fructueux conseils : se limiter au discours de la mode, lire Propp et les formalistes russes – sur lesquels Greimas se jettera aussi, avec les effets que l'on connaît : la naissance de la narratologie. » (François Dosse, *Histoire du structuralisme*, Tome I, *op. cit.*, p. 256. Mireille Cifali, Alain André, « La leçon de Roland Barthes », *art. cit.*, p. 321.)

¹²⁸⁰ Dick Hebdige, *Sous-culture*, *op. cit.*, p. 13.

Barthes l'appuie en faisant une analogie entre la « lettre de l'image » et son « message littéral », car sa « lecture » ne dépend d'aucun « autre savoir que celui qui est attaché à notre perception », découlant d'un « savoir presque anthropologique »¹²⁸¹. L'image, le vêtement ou le vêtement-image sont donc immédiatement reconnus et déchiffrés grâce à la grammaire qu'est notre bibliothèque intérieure de souvenirs et de perceptions. La notion de *vestème*, au cœur du livre, peut être d'ailleurs approchée dans les mêmes termes.

C'est à partir de ce fait que nous voyons en Barthes l'origine la plus distincte d'une approche *figurative* à la Mode : la Mode – au sens barthésien – fait donc basculer le vêtement d'un régime d'*images* à un régime de *récit* ; et, dès lors, le vêtement a davantage fonction de *lettre* que de *ligne*¹²⁸² dans l'agencement vestimentaire –, que ce soit à propos de la Mode ordinaire que de celle de la haute couture. Nous pensons notamment aux multiples analyses de Barthes des descriptions des vêtements *in situ*, en faisant remarquer à quel point les magazines de mode tendent bien plus à proposer des récits que des descriptions objectives de vêtement : le vêtement est alors un morceau de phrase, dont l'implication, dans ladite phrase, est essentiellement la même que celle d'un mot. L'objet de mode se voit ici assimilé pleinement à un signe linguistique, et devient une partie du *logos* ; il en devient « le véhicule d'un discours muet qu[e Barthes] s'emplo[ie] à traduire en phrases »¹²⁸³. Le vêtement transcende dès lors un statut de simple *signe visuel*, et assume alors le rôle d'un *actant*, dans un univers qui va au-delà même de la Mode. Malgré cette intégration du vêtement dans le *monde de la vie*, il y a une lutte sémiotique entre le vêtement-réel, le vêtement-image et le vêtement-écrit, et Barthes semble prendre, dans cette étude, le parti pris du troisième type de signe-vêtement. Il se devait de le faire, car son projet sur la Mode d'alors rentrait pleinement dans un objectif global de lecture des « message[s] crypté[s] des images »¹²⁸⁴, dérivant certes de l'attitude métaphysique des sciences sociales, mais aussi d'une attitude critique, pensée à l'aune de la mise au visible d'un certain type de domination. En effet, le Barthes du *Système de la Mode* est, certes, un Barthes sémiologue, mais c'est aussi un Barthes qui fait suite à ses écrits sur la classe dominante, et à sa capacité d'invisibilisation de son rejet de la différence – que ce soit dans le catch, l'interview d'une *infante* poète, ou encore d'une voiture prise comme une *déesse*.

¹²⁸¹ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », art. cit., p. 42.

¹²⁸² Jean-François Lyotard, « La ligne et la lettre » in DF, pp. 211-238.

¹²⁸³ Jacques Rancière, *Le destin des images*, op. cit., p.19.

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p.19.

7.2.2. Dévoiler le « mal social » des systèmes de signes

Au lieu de reconnaître que la culture est un système immotivé de significations, la société bourgeoise donne toujours des signes comme justifiés par la nature ou la raison. C'est en ce sens la même démonstration qui est faite dans les *Mythologies* et dans *Système de la Mode* – à propos, il est vrai, d'un objet d'apparence, plus futile, que des événements politiques ou des faits sociaux qui engage plus l'émotion collective. (Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année, et autres articles*, *op. cit.*, p. 171.)

Cette *lisibilisation* de la Mode se maintient effectivement grâce au rappel à l'ordre constant d'une *police*, à nouveau selon la perspective de Rancière – celle-là même qui « veut en effet des noms “exacts”, qui marquent l'assignation des gens à leur place et à leur travail. »¹²⁸⁵ Rejoignant ainsi Mitchell pour qui toute *iconologie est idéologie*¹²⁸⁶, Barthes n'ignore pas ainsi le fait que, derrière ce langage des apparences se joue aussi une *idéologie*, dans un sens althussérien¹²⁸⁷ : celle qui nous somme de nous arrêter, et de décliner notre identité¹²⁸⁸. Il pensait donc à celle de la petite bourgeoisie, et de ce que Nicholas Mirzoeff, à la suite de Thomas Carlyle et Hal Foster, a pu appeler la *visualité*, notion qui « historiquement [...] fut d'abord une tactique militaire »¹²⁸⁹, et qui correspond à une « manifestation visuelle et sociale d'une autorité qui procède par classification, séparation et esthétisation du réel, organisant ainsi l'accès à cette position de pouvoir et ce regard hégémoniques »¹²⁹⁰ :

Sous la plume de Thomas Carlyle, [la visualité] est une catégorie politique. Il s'agit plus exactement d'une capacité de vision historique. Propriété exclusive des grands hommes, elle délégitime toute possibilité d'une vision collective et d'un gouvernement des masses par elles-mêmes. *La visualité est la pierre angulaire d'une philosophie politique distribuant les conditions d'exercice du pouvoir.*¹²⁹¹

Dès lors, imbriquée dans les rapports entre textes et images – au profit des premiers sur les seconds –, « la visualité traduit des rapports de pouvoir qui passent par un *ensemble d'informations, d'images et d'imaginations* afin de structurer aussi bien des organisations

¹²⁸⁵ Jacques Rancière, *Aux bords du politique* [1998], Paris, Gallimard, 2004, p. 121.

¹²⁸⁶ William John Thomas Mitchell, *Iconologie*, *op. cit.*

¹²⁸⁷ Nous utilisons ce terme selon son obédience althussérienne, reprise par W. J. T. Mitchell. (Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche) », in *Positions (1964-1975)*, Paris, Éditions sociales, 1976, pp. 67-125 ; William John Thomas Mitchell, « Iconologie, idéologie et rencontre culturelle » in *Iconologie*, *op. cit.*, pp. 287-303.)

¹²⁸⁸ Cette rencontre est celle qu'utilise Althusser pour illustrer la prégnance de l'idéologie ; elle se verra être reprise dans les études visuelles pour illustrer la contre-visualité. (Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look*, *op. cit.*)

¹²⁸⁹ Nicolas Mirzoeff, « Enfin on se regarde ! Pour un droit de regard » in Gil Bartholeyns (dir.), *Politiques visuelles*, Dijon, Perceptions, Presses du réel, 2016, p. 31.

¹²⁹⁰ Jonathan Larcher, « Visualité et imageries du pouvoir en Océanie. Dennis O'Rourke, un cinéaste des “zones de contact” », *Journal de la Société des Océanistes*, 2019, 1, n° 148, 2019, p. 54.

¹²⁹¹ Maxime Boidy, *Les études visuelles*, *op. cit.*, p. 78.

sociales que des psychés individuelles »¹²⁹², et permet « d’expliquer comment les mêmes yeux se mettent soudainement à voir les mêmes représentations »¹²⁹³, selon des « partis pris, *apparemment neutres*, qui peuvent reproduire [des] formes de domination au sein même du champ académique »¹²⁹⁴ et social. Ainsi, la notion de visualité a « trait au pouvoir et à sa représentation, désormais conçus en termes visualisés, en tant qu’éléments d’un nouveau partage du sensible [*new division of the senses*]. » Cette traduction des mots de Mirzoeff nous permet ainsi de percevoir dans ce concept et dans ce travail de Barthes une préfiguration de celui de Rancière à propos du *partage du sensible* : ce « système d’évidences sensibles qui donne à voir en même temps l’existence d’un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. »¹²⁹⁵ Dans le cas présent de partage du sensible, étudié par Barthes, il s’agit alors de la culture légitime et majoritaire de la bourgeoisie (ou de la *petite bourgeoisie*) de l’après-Seconde Guerre mondiale. Dans ses *Mythologies* comme dans *Système de la mode*¹²⁹⁶, il soutient que les systèmes de signes modernes *naturalisent* des conventions culturelles et socio-économiques en les faisant passer pour *évidentes* – ainsi agit par exemple la *doxa*, cette « illusion (abhorrée) du cela-va-de-soi »¹²⁹⁷. Il parle là d’un « mal social, idéologique »¹²⁹⁸, fonctionnant tout en répétitions, lequel consiste à cacher le fait que la Mode est un *système arbitraire* de significations :

Au lieu de reconnaître que la culture est un système immotivé de significations, la société bourgeoise donne toujours des signes comme justifiés par la nature ou la raison.¹²⁹⁹

L’analyse sémiologique vise donc à *démystifier* ce prétendu *naturel* : la Mode n’est pas la simple réponse à un besoin fonctionnel ou esthétique, c’est un ensemble de codes érigés en *discours légitime*, justifié par l’air du temps et la publicité. Dans cette optique, Barthes rejoint

¹²⁹² Anne Zeitz, « Visualités, virtualités et trauma : Temporalités de la guerre à distance », *Multitudes*, 2016, 2 n° 63, 2016, p. 197. Nous soulignons.

¹²⁹³ Bruno Latour, « Les “vues” de l’esprit. Une introduction à l’anthropologie des sciences et des techniques », *Culture technique*, n° 14, 1985, p. 13.

¹²⁹⁴ Maxime Boidy, *Les études visuelles*, op. cit., p. 22. Nous soulignons.

¹²⁹⁵ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 12.

¹²⁹⁶ Roland Barthes lui-même associe les ambitions de ces deux travaux : « [l]’illusion de naturel est sans cesse dénoncée (dans les *Mythologies*, dans le *Système de la Mode* ; dans *S/Z* même, où il est dit que la dénotation est retournée en Nature du langage). » (Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 134.) De même, le « projet du *Système de la Mode* prend exactement place dans [sa] vie au lendemain de la postface des *Mythologies* où [il] avai[t] découvert – ou cru découvrir – la possibilité d’une analyse immanente des systèmes de signes autres que le langage. » (Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 135.)

¹²⁹⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 101.

¹²⁹⁸ Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 171.

¹²⁹⁹ *Ibid.*

le projet d'autres sémiologues et structuralistes – Todorov¹³⁰⁰, Eco¹³⁰¹, Baudrillard¹³⁰², etc. – : démontrer que, derrière les apparences, les objets de la vie quotidienne (vêtements¹³⁰³, nourriture¹³⁰⁴, publicité¹³⁰⁵) forment, certes, des « langages », mais pas seulement, car ces derniers sont sujets à des règles d'*élaboration*, de *diffusion* et d'*interprétation*. Dans tous les cas, on peut y voir une analyse du vêtement ou de l'habit comme une *représentation* de la violence de la mise à l'écart de ce qui grippe la visualité : ce qui en fait donc aussi bien représentation de l'idéologie dominante de l'époque d'alors, que de celle de l'idéologie dominante en général.

Nous rejoignons à nouveau les trois verbes de la métaphore du vêtement en tant que discours : il parle, il remplace, il montre. Barthes présente ainsi la Mode comme s'inscrivant dans l'entreprise suivante, celle qui a pour but « d'obnubiler la conscience comptable de l'acheteur » :

il est [alors] nécessaire de tendre devant l'objet *un voile d'images, de raisons, de sens*, d'élaborer autour de lui une substance médiante, d'ordre apéritif, bref de créer un *simulacre* de l'objet réel [...] L'origine commerciale de notre imaginaire collectif (soumis partout à la mode, bien au-delà du vêtement) ne peut donc faire de mystère pour personne.¹³⁰⁶

La Mode correspond alors à ce « voile d'images », producteur de simulacres, qui fait passer la marchandise de « mode » d'une valeur d'usage à une valeur d'échange. C'est en cela qu'il a donc ouvert la voie aux projets d'analyse de la Mode de Baudrillard et de Lipovetsky. Cela étant dit, comme le soutient le projet de notre thèse, cette réflexion autour du vêtement comme langage présente des limites – inhérente à cette attitude que Lyotard a présentée comme celle « du système, de la clôture, dans lesquels les hommes du langage croient enfermer tout ce qui est sens. »¹³⁰⁷

¹³⁰⁰ Tzvetan Todorov, « Poétique » in Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dan Sperber, Moustafa Safouan, François Wahl, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968, pp. 97-166.

¹³⁰¹ Umberto Eco, *Le signe* [1980], Paris, Le Livre de poche, 2021.

¹³⁰² Jean Baudrillard, *Le Système des objets, La consommation des signes*, op. cit.

¹³⁰³ Algirdas Julien Greimas, *La mode en 1830*, op. cit.

¹³⁰⁴ Roland Barthes, « rhétorique de l'image », art. cit.

¹³⁰⁵ Roland Barthes, « Saponides et détergents » in *Mythologies*, op. cit., pp. 36-38 ; « Publicité de la profondeur » in *Ibid.*, pp. 77-79.

¹³⁰⁶ Roland Barthes, *Système de la mode*, op. cit., p. 10. Nous soulignons.

¹³⁰⁷ *DF*, pp. 11-12.

7.2.3. Le vêtement comme « objet de communication », ses limites, ses solutions

C'est au XXe siècle, surtout à partir des années 1950, que la mode devient un phénomène de langage social dont on a de plus en plus conscience et « un véritable discours institutionnel », véhiculé surtout par les médias. (Dotoli, Giovanni. « Les mots de la mode » in Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini, Francesca Paraboschi [dirs.], *La grâce de montrer son âme dans le vêtement, Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim*, Milan, Ledizioni, 2015, p. 185.)

Dans son texte de 1957 « Histoire et sociologie du vêtement » – antérieur à la publication du *Système de la mode* –, Barthes résume sa position en rappelant la « tendance de toute couverture corporelle à s'insérer dans un système formel organisé, normatif, consacré par la société »¹³⁰⁸. La Mode serait donc, en dernière instance, une des formalisations majeures de ce système. Tel un être ou un sujet, elle « parle » par le biais de revues, de défilés, de photographies, de textes et de commentaires multiples. Barthes justifie cette idée ainsi :

La parole n'est-elle pas le relais fatal de tout ordre signifiant ? Si l'on pousse au-delà de quelques signes rudimentaires (excentricité, classicisme, dandysme, sport, cérémonie), le vêtement, pour signifier, peut-il se passer d'une parole qui le décrive, le commente, lui fasse don de signifiants et de signifiés assez abondants pour constituer un véritable système de sens ?¹³⁰⁹

De là, on comprend l'importance cruciale de la presse spécialisée ou des influenceurs d'aujourd'hui, qui « traduisent » le vêtement en récit.

Pour [Barthes] les « journaux de mode sont comme des axiomatiques établissant pour chaque saison un style vestimentaire » pour répondre « à l'économie capitaliste qui a besoin de mythologies pour obnubiler la conscience comptable de l'acheteur et lui faire acheter une image plutôt qu'un produit matériel ». Il s'intéresse ainsi à Marie-Claire, et parle majoritairement des tendances du prêt-à-porter sans accorder une signification particulière à la catégorie.¹³¹⁰

Cependant, en se focalisant uniquement sur cet aspect de la Mode, Barthes admet par là l'échec de son entreprise première, celle qui se cache dans le titre même de son livre : le *système* de la Mode,

¹³⁰⁸ Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 33.

¹³⁰⁹ Roland Barthes, *Système de la mode*, op. cit., p. 9.

¹³¹⁰ Manon Renault, « Antiquités et pop cultures dans la haute couture et le prêt-à-porter des années 2010 », *Thersites, Journal for Transcultural Presences & Diachronic iDenTiTies from anTiquiTy To DaTe*, Antiquipop, 13, 2021, p. 131.

titre [qui] est à lui seul un royaume riche de grandes espérances ; tandis, que la lecture de l'ouvrage est une somme d'illusions perdues. Est-il vraiment question de Mode, au sens de cette industrie fascinante et de sa production vestimentaire éloquente ?¹³¹¹

En effet, il se trouve « [qu']en cours de route, le projet sémiologique [du livre] s'est trouvé modifié » : Barthes cherchait d'abord à « reconstituer la sémantique de la Mode réelle (saisie dans les vêtements portés ou, à la rigueur, photographiés) », mais la tâche s'est donc révélée plus ardue que prévue. C'est à partir de ce fait que Barthes ouvre son livre par une certaine déception :

il aurait été plus agréable de disposer d'un système de la Mode réelle (institution qui a toujours vivement intéressé les sociologues) et apparemment plus utile d'établir la sémiologie d'un objet indépendant, qui ne tienne en rien au langage articulé.¹³¹²

C'est ainsi que Barthes s'est arrêté sur le vêtement écrit, plus apte à être approché par les théories structuralistes dérivées de la linguistique et de l'analyse textuelle¹³¹³. Dès lors, Barthes laisse en suspens une question importante : celle de l'usage personnel de la Mode par les individus. Comme le relève Anouchka Grose, Barthes « ignore celui qui porte les vêtements et se concentre exclusivement sur la grammaire et la syntaxe de la mode »¹³¹⁴, aspects peu prompts à provoquer une jouissance du texte, si ce n'est dans le plaisir d'une *ivresse méthodologique*. Cette approche structuraliste néglige donc, dans un premier temps, la dimension pragmatique : ce que chacun fait ou ressent avec ses habits – nous ne restons alors qu'en présence de vêtements mis en scène, des vêtements médiés par la presse de mode. Il y a là une limite que la sociologie cherchera à combler, notamment via le concept de « pratique vestimentaire » ou via des études *in situ* (ethnographies, témoignages, etc.). De même, cette approche ignore la personnalité même des créateurs de mode, et met de côté le « style » propre d'un couturier, au profit de celui de « la » Mode, entité non humaine – « ça parle » à travers nous.

En définitive, la limite principale du système de la Mode, au-delà de ce rapport direct entre vêtement et parole, ou de l'échec à véritablement systématiser la Mode, réside dans le fait d'avoir réduit la Mode à un objet susceptible d'une étude et d'une compréhension scientifique, au sein duquel aucun mystère ne résiderait potentiellement. Barthes commet par là ce qui peut

¹³¹¹ Marie Schiele, « Ouvrir le système de la mode », art. cit.

¹³¹² Roland Barthes, *Système de la mode*, op. cit., p. 8.

¹³¹³ « Dans [un] entretien, Barthes, retraçant la genèse du *Système de la Mode*, dit qu'après une première phase au cours de laquelle il crut pouvoir faire l'analyse du vêtement réel, c'est-à-dire travailler sur le vêtement tel qu'il est porté dans la société qui entoure l'analyste, il s'aperçut qu'il ne pouvait mener à bien une telle investigation, sans travailler sur un modèle, ou sans structurale du terme. » (Olivier Burgelin, « Barthes et le vêtement », art. cit., p. 190.)

¹³¹⁴ Anouchka Grose, « La violence de la mode », art. cit., p. 42.

être qualifié de faute par le Lyotard de *Discours, figure* ou par, même, le Barthes du *Plaisir du texte* et de l'autobiographie *Roland Barthes par Roland Barthes* : il met de côté l'*affect* de la Mode, au profit de la Mode *en tant que concept*. Le vêtement réduit à une parole finit par être délaissé, et être perçu comme une *moindre parole*, dont l'intérêt de l'étude ne réside pas dans le vêtement en soi, mais dans sa possibilité d'être approché comme un objet linguistique. Or, le vêtement de mode, malgré sa quotidienneté qui devrait en faire un objet ou un signe sans profondeur, peut être analysé comme une *image de l'art*¹³¹⁵, dont l'opacité de la signification en fait le lieu d'une rencontre toujours à renouveler, du fait d'une impossibilité à aboutir à une signification définitive. Il s'agirait ainsi de ne pas simplement chercher à voir dans la robe et dans la variation de sa taille au gré de la Mode une métonymie d'un tout plus grand, mais d'admettre que dans cet objet pourtant si commun est logée une part d'indicible ou d'imprésentable. Fermer la signification de la robe entre dans ce modèle sémiologique et structuraliste au sein duquel le monde peut être réduit à un texte ; l'*ouvrir* consiste en revanche à passer d'une *Mode en tant que discours* à une *Mode en tant que figure*. C'est bien pour cela qu'un couturier comme Martin Margiela, malgré un anachronisme potentiel, peut être utilisé comme exemple pour montrer les limites de l'approche structuraliste du système de la Mode de Barthes.

Il apparaît cependant que les limites auxquelles Barthes a fait face peuvent être levées à partir de Barthes lui-même. En effet, comme l'a commenté Jacques Rancière, le Barthes de la *Chambre claire* offre une possibilité de déjouer le « péché du mythologue d'hier »¹³¹⁶ – soit le Barthes de l'ère du *Système de la Mode*, œuvre centrale de son *aventure sémiologique* –, c'est-à-dire :

celui d'avoir voulu ôter au monde visible ses prestiges, d'avoir transformé ses spectacles et ses plaisirs en un grand tissu de symptômes et en un louche commerce des signes. Le sémiologue se repent d'avoir passé une bonne partie de sa vie à dire : Attention ! Ce que vous prenez pour une évidence visible est en fait un message crypté par lequel une société ou un pouvoir se légitime en se naturalisant, en se fondant dans l'évidence sans phrase du visible.¹³¹⁷

Rancière montre ainsi lui aussi que la limite principale de la version publiée du système de la Mode se situe dans un rejet des *intensités*, du *libidinal* et de l'*affect* ; et que ce rejet se situe dans une tradition de la *signification*. Cette réflexion ouvre peut-être une voie vers une solution

¹³¹⁵ À l'aune de : Jacques Rancière, *Le destin des images*, op. cit., pp. 7-39.

¹³¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹³¹⁷ *Ibid.*, pp. 18-19.

d'une problématique ayant accompagné Barthes tout au long de sa carrière, comme il la condense ci-après quelque cinq ans avant sa mort :

Refaisons ce parcours. À l'origine de l'œuvre, l'opacité des rapports sociaux, la fausse Nature ; la première secousse est donc de démystifier (*Mythologies*) ; puis la démystification s'immobilisant dans une répétition, c'est elle qu'il faut déplacer : la science sémiologique (postulée alors) tente d'ébranler, de vivifier, d'armer le geste, la pose mythologique, en lui donnant une méthode ; cette science à son tour s'embarrasse de tout un imaginaire : au vœu d'une science sémiologique succède la science (souvent fort triste) des sémiologues ; il faut donc s'en couper, introduire, dans cet imaginaire raisonnable, le grain du désir, la revendication du corps : c'est alors le Texte, la théorie du Texte. Mais de nouveau le Texte risque de se figer : il se répète, se monnaie en textes mats, témoins d'une demande de lecture, non d'un désir de plaire : le Texte tend à dégénérer en Babil. Où aller ? J'en suis là.¹³¹⁸

Barthes explique ainsi comment en affrontant continuellement la doxa, il en est arrivé à conceptualiser sa méthodologie des mythologies, puis comment celles-ci ont fini par être reprises par ce qu'il critiquait. Ce serait pour cela qu'il s'est engagé dans l'*Aventure sémiologique*, parfois jusqu'à l'absurde (comme l'ivresse méthodologique du *Système de la Mode* l'illustre), et qu'ensuite il a mis en avant sur la fin de sa carrière, dans un tournant post-structuraliste, les concepts de texte, de jouissance ou encore de signifiante. Mais à chaque fois, la doxa reprend ses droits : seul le travail de l'écriture peut offrir de quoi s'opposer à ce péché et cette castration continue. Pour absoudre ce « péché » en question, notamment lors de sa phase structuraliste, Rancière montre que la solution se trouve dans l'opposition conceptuelle de Barthes entre *studium* – ce propre de la tradition de la signification – et *punctum*, telle qu'elle peut se voir dans l'art photographique.

Barthes veut faire valoir, contre le multiple dispersif des opérations de l'art et des jeux de la signification, l'immédiate altérité de l'Image, c'est-à-dire, stricto sensu, l'altérité de l'Un. Il veut établir un rapport direct entre la nature indicielle de l'image photographique et le mode sensible selon lequel elle nous affecte: ce *punctum*, cet effet pathique immédiat qu'il oppose au *studium*, soit aux renseignements que transmet la photographie et aux significations qu'elle accueille. Le *studium* fait de la photographie un matériau à déchiffrer et expliquer. Le *punctum*, lui, nous frappe immédiatement de la puissance effective du ça-a-été¹³¹⁹ : ça, c'est-à-dire cet être qui, indiscutablement a été devant le trou de la chambre obscure, dont le corps a émis les radiations, captées et imprimées par la chambre noire, qui viennent me toucher ici et maintenant à travers le « milieu charnel » de la lumière « comme les rayons différés d'une étoile ».¹³²⁰

¹³¹⁸ *Ibid.*, p. 75.

¹³¹⁹ Notons que, dans un rapprochement entre Barthes et Lyotard, le premier appelle tout autant le ça-a-été par le vocable d'*intraitable* – notion-clé de Lyotard. (Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 120.)

¹³²⁰ Jacques Rancière, *Le destin des images*, op. cit., p. 18.

Ainsi, Barthes « tord le bâton dans l'autre sens [comparé à sa méthode sémiologique d'auparavant] en valorisant, au titre du *punctum*, l'évidence sans phrase de la photographie pour rejeter dans la platitude du *studium* le déchiffrement des messages. »¹³²¹ Il s'agirait donc de retrouver la part sensible de l'image, et, dans notre cas, du vêtement. Il nous revient alors que ce dernier Barthes, celui de *La chambre claire* et du *cours sur le neutre*, n'a pas analysé le signifiant « mode », et nous estimons qu'un cadre de recherche allant dans cette direction est à produire. Au fond, peut-être que la raison qui a fait en sorte que cet autre Barthes n'analyse pas la mode est due au fait que la mode d'alors ne pouvait être approchée de la sorte – la part poétique de la haute-couture n'était pas encore aussi présente et imposante qu'elle ne l'est aujourd'hui, comme en témoigne notamment la collaboration entre Alessandro Michele et Emanuele Coccia¹³²². Il faudrait alors potentiellement produire un montage anachronique, et confronter les deux Barthes à l'aune du régime esthétique actuel de la mode. Là n'est malheureusement pas l'objectif de notre étude. Dans tous les cas, ce cadre de recherche impliquerait de mettre en avant la potentialité de présence d'une part affective plus que formelle du vêtement dans la pensée du dernier Barthes. Cette part en question se situe donc, pour la photographie, dans le *punctum* ; mais elle doit être tout autre dans le cadre de la Mode. Nous avons pu voir que la « platitude » du vêtement en tant que discours se situe aussi dans un « déchiffrement des messages » du vêtement, et alors qu'une Mode présentant des éléments mettant en tension cette attitude commune dans la Mode – celle de chercher à déchiffrer le sens d'une tenue ou d'un vêtement – peut nous offrir de quoi trouver un équivalent couturier du *punctum*. Toutefois, cette mise en tension du discours du vêtement n'est pas aussi simple qu'un détournement des *chemins de lecture*¹³²³ d'un vêtement : cette étape est nécessaire, mais elle ne serait malheureusement que réactive, incapable de s'émanciper de ce contre quoi elle s'élève, si l'on ne s'arrêtait qu'à elle.

Il conviendrait sans doute d'aborder la Mode, ainsi que le *Système de la Mode* à l'aune d'un autre couple de concepts de Barthes. Nous pensons principalement à la distinction qu'il a reprise de Lacan : celle entre le plaisir et la jouissance¹³²⁴. Une perception classique de la psychanalyse fait du plaisir ce qui met fin à la jouissance : le plaisir a un début et une fin, il est *compréhensible* ; on peut l'associer finalement à la vision du beau, de la *bonne forme* – dans le

¹³²¹ *Ibid.*, p. 19.

¹³²² Emanuele Coccia, Alessandro Michele, *La vie des formes, Philosophie du réenchantement* [2024], Paris, Flammarion, 2025.

¹³²³ *DF*, p.15.

¹³²⁴ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit.

sens où le beau serait ce qui procure du plaisir. La jouissance, au contraire, est toujours en augmentation, et est infinie implosion. À partir de ces notions, Barthes parle alors, pour chaque lecteur, de deux types de texte : les *textes de plaisir* et les *textes de jouissance*. Ces deux formations conceptuelles permettent de montrer que la distinction entre le plaisir et la jouissance se loge au niveau du *verbe* : les textes du plaisir, tournés du côté de la culture, sont situés dans le dicible, ils sont explicables, interprétables, compréhensibles ; les textes de jouissance, au contraire, sont dans l'indicible, et se rapprochent alors des autres notions de Barthes qui défont les systèmes (*punctum*, *obtus*, *satori*, etc.), car ils déjouent les approches théoriques de la littérature. Si l'*ivresse méthodologique* de la Mode écrite mènerait au mieux à une *Mode du plaisir* par ce texte ; ne pourrions-nous pas alors imaginer une *Mode de la jouissance* ? Une Mode de l'indicible ? Cette dernière ne semble que peu présente dans le *Système de la Mode*, puisque ce livre s'attaque au signifiant Mode tel qu'il est présent dans un magazine de mode assez peu tourné vers les questions d'art. Or, son analyse du vêtement féminin aurait sans doute gagné à être augmenté d'une partie supplémentaire, analysant la Mode à l'aune de la pensée couturière d'Elsa Schiaparelli par exemple, qui nous aurait fourni une Mode de la jouissance, là où la Mode du plaisir que Barthes a présentée n'est finalement qu'une Mode de la répétition, de l'insignifiance.

Notre étude cherche donc à aller au-delà de ce type d'approche de « lecture » de la Mode, car la démarche de Margiela met en échec le projet barthésien d'une « analyse structurale du vêtement féminin tel qu'il est aujourd'hui décrit par les journaux de Mode »¹³²⁵. Par son silence et sa conception de l'art de la couture, Margiela, montre que la Mode doit être appréhendée en dehors de toute logique langagière ou linguistique, et qu'ainsi, la Mode dictée par les magazines de mode est à proscrire quand on cherche à étudier l'objet « Mode » au plus près. L'échec du projet sémiologique de Barthes sur la Mode serait la preuve que celle-ci doit être étudiée comme un objet *figural*, en dehors de toute pré-logique assimilable à une grammaire¹³²⁶. De plus, par son esthétique du silence, et par son besoin de faire des vêtements qui ne parlent pas, Margiela offre alors une Mode potentiellement complètement déconnectée de la *Mode de la signification*. C'est bien pour cela que nous cherchons plus loin dans ce travail à montrer que Margiela a produit un équivalent du *punctum* du dernier Barthes – produisant alors une Mode de la *signifiance* – contre la système linguistique de la Mode du premier Barthes.

¹³²⁵ Roland Barthes, *Système de la mode*, op. cit., p. 7.

¹³²⁶ Anthony Mathé, *Le corps à sa façon*, op. cit., p.106

7.3. Deux exemples : la poésie couturière et le patrimoine spirituel

Pour illustrer la façon dont la Mode « parle » – ou fait parler – en dehors des considérations de Barthes – et dans une perspective un peu plus *intemporelle* –, nous souhaitons conclure ce chapitre en examinant deux cas représentatifs, issus directement des dires des couturiers. En effet, nous avons vu comment la presse fait parler le vêtement, ainsi que comment Barthes l'intègre en tant que parole dans une langue, qui est celle de l'idéologie dominante d'obédience bourgeoise. Il n'en demeure pas moins qu'une voix manque au chapitre : celle des créateurs de mode eux-mêmes. Nous aurions pu simplement lister les différentes mobilisations des couturiers de cette métaphore d'un vêtement qui parle, mais cela ferait doublon avec le premier sous-chapitre de ce chapitre. Il serait plus pertinent, et plus dans l'ordre de l'iconologie politique, de voir comment les couturiers intègrent et rejettent la parole, d'où notre mobilisation de deux concepts. Le premier exemple concerne la *poésie couturière*, terme à connotation parfois péjorative, mais qui éclaire la tension entre le vêtement et l'art. Le second est à propos de la notion de *patrimoine spirituel*, laquelle montre comment les marques construisent un ensemble de signes reconnus comme gages d'authenticité et de légitimité. Ces deux termes clarifient en bien des points les démarches des couturiers de l'anti-mode, lesquels ont agencé leur patrimoine spirituel de manière à mettre en tension la poésie couturière. Ils permettent surtout de donner à voir que pour un couturier, la figure du langage les travaille d'une manière ou d'une autre, notamment en matière de construction de sens de leurs créations. À la croisée du monde de l'industrie et de l'esthétique, le créateur de mode et de vêtements ne peut rester indifférent à *l'administration* de la raison¹³²⁷, qui passe aussi bien par une moindre place du vêtement dans une certaine hiérarchie doxique des images, que par une subordination (ou une lutte contre cette subordination) à la parole.

7.3.1. La poésie couturière : quand la Mode flirte avec l'art

Plusieurs créateurs de mode – de Paul Poiret¹³²⁸ à Alexander McQueen¹³²⁹ – ont revendiqué des affinités avec la création artistique. Toutefois, la question de savoir si la Mode

¹³²⁷ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La dialectique de la Raison*, op. cit.

¹³²⁸ Paul Poiret, *En habillant l'époque* [1930], Paris, Grasset, 1986.

¹³²⁹ « Pour moi, ce que je fais est une expression artistique qui me traverse. La mode n'est que le médium. » (Traduction personnelle de : « For me, what I do is an artistic expression which is channelled through me. Fashion is just the medium. » [Alexander McQueen, cité dans : Andrew Bolton (dir.), *Alexander McQueen, Savage Beauty, An exhibition catalogue for The Metropolitan Museum of Art (New York: May 4 – July 31, 2011)*, New Haven, Yale University Press, 2011, p. 92.])

est – ou n’est pas – un art suscite des débats récurrents¹³³⁰. Celle qui a pourtant été décrite par Barthes comme une authentique *auteure de Mode*¹³³¹, Coco Chanel, par exemple, a pu parler de « poésie couturière » en un sens dérogatoire :

Amie d’écrivains, Chanel n’en méprise pas moins hautement la « poésie couturière », comme elle dit, dont les poètes se mettent à entourer la robe. Elle refuse de donner à ses modèles des noms poétiques et appelle son célèbre parfum, non pas à la manière de Poiret, créateur d’un *Toute la forêt*, mais tout simplement *N° 5*.¹³³²

Alors que la poésie est souvent synonyme de lyrisme, de puissance visuelle, et d’émancipation de la parole des systèmes oppressants de la communication, le terme est donc mobilisé ici comme connoté on ne peut plus négativement. Selon *Mademoiselle Chanel*, par ce terme – qualifié de « lyrisme extravagant »¹³³³ –, certains designers (Elsa Schiaparelli, particulièrement) « intellectualisaient » trop le vêtement, et appelaient « Claudel, Valéry, Charlie du Bos, Kafka, Kierkegaard, Dostoïevsky, Goethe, Dante, Eschyle à la rescousse »¹³³⁴ – nous retrouvons ici l’opposition entre *logos* et *Mode*. Ce faisant, ces couturiers friseraient, selon elle, le *ridicule* lorsqu’ils prétendent se comparer aux peintres, musiciens ou sculpteurs ; le tout n’étant qu’une opération de communication, dans le simple but de « plaire aux Américains »¹³³⁵ – nous retrouvons ici l’opposition entre la lettre et la ligne. Pour Gabrièle Chanel, l’art – et donc la poésie – ne peut alors que s’opposer à la *Mode*¹³³⁶. Ce type de critique se trouve être une position finalement assez commune dans le monde de la *Mode*. Prenons par exemple le créateur de la fameuse robe *Mondrian*, celle-là même qui orne les éditions actuelles des *mythologies* de Barthes : Yves Saint Laurent, à l’image de son compagnon¹³³⁷, perçoit la *Mode* au plus bas de la hiérarchie des arts.

¹³³⁰ Lori Simmons Zelenko, « Is Fashion Art ? », art. cit. ; Sung Bok Kim, « Is Fashion Art ? », art. cit. ; Sanda Miller, « Fashion as Art. Is Fashion Art ? », art. cit.

¹³³¹ Roland Barthes, « Le match Chanel-Courrèges », art. cit., p. 129.

¹³³² Rose Fortassier, *Les Écrivains français et la mode De Balzac à nos jours*, Paris, PUF, 1988, p. 209.

¹³³³ Coco Chanel citée dans : Paul Morand, *L’allure de Chanel* [1976], Paris, Hermann, 1996, p. 131.

¹³³⁴ Coco Chanel citée dans : *Ibid.*

¹³³⁵ Coco Chanel citée dans : *Ibid.*, p. 134.

¹³³⁶ Là où toute la question du dandysme cherche plutôt à associer ces deux signifiants. Carlyle a, par exemple, fait du dandy un « poète du drap » – traduction de l’expression « poet of cloth ». (Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, op. cit., p. 294.)

¹³³⁷ Nous faisons référence au fameux mot de Pierre Bergé, à propos d’Yves Saint Laurent : « la mode n’est pas un art, mais il faut un artiste pour la créer ». (Pierre Bergé, « Entretien avec Josyane Savigneau », *Le Monde* (en ligne), 26/02/2010, URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2010/02/26/pierre-berge-yves-saint-laurent-a-fait-de-son-metier-une-oeuvre_1311748_3232.html. Consulté le 10/01/2022.)

J'ai participé à la transformation de mon époque. Je l'ai fait avec des vêtements, *ce qui est sûrement moins important que la musique, l'architecture, la peinture*, mais quoi qu'il en soit, je l'ai fait.¹³³⁸

Cette oscillation entre l'affirmation et la négation du vêtement comme art révèle un *malaise* : les créateurs craignent de voir leur travail réduit à un « simple ornement », considéré comme un crime selon une certaine morale esthétique¹³³⁹, tout en sachant que la Mode reste un secteur économique soumis à la logique marchande¹³⁴⁰. Rei Kawakubo déclare par exemple que *la mode n'est pas de l'art*¹³⁴¹, tout comme Tom Ford¹³⁴². Margiela, de son côté, refusera également – à partir d'une prise de position commune de sa maison de haute couture – que l'on qualifie le designer de mode comme un artiste¹³⁴³. De même, Nicolas Ghesquière explique à quel point il « faut faire attention » à « l'instrumentalisation de l'art par le luxe »¹³⁴⁴ – dès qu'un couturier collabore avec un artiste plasticien. Coco Chanel, dans la suite de sa logique de la critique de la poésie couturière, a aussi perçu la Mode comme relevant bien plus de l'industriel que des beaux-arts¹³⁴⁵.

Il faut parler de la mode avec enthousiasme, sans démente ; *et surtout sans poésie, sans littérature. Une robe n'est ni une tragédie, ni un tableau* ; c'est une charmante et éphémère création, non pas une œuvre d'art éternelle. La mode doit mourir et mourir vite, afin que le commerce puisse vivre.¹³⁴⁶

Alors que pour Charles Frederick Worth, inventeur de la haute couture, « une robe vaut un tableau »¹³⁴⁷, parachevant ainsi l'association entre Mode et art entamée par Baudelaire¹³⁴⁸. Il y a donc là une forme de volonté de distinction : d'un côté, certains aspirent à être reconnus dans le champ culturel (ce qui accroît leur prestige) ; de l'autre, ils refusent de se voir cantonnés au

¹³³⁸ Propos d'Yves Saint Laurent, souvent cités dans ses entretiens. (Simone Poznanska, *Yves Saint Laurent, Le maître du style*, Paris, Flammarion, 1999, p. 12. Nous soulignons.)

¹³³⁹ Adolf Loos, *Ornement et crime*, *op. cit.*

¹³⁴⁰ Lars Svendsen, *Fashion, A Philosophy*, Londres, Reaktion Books, 2006, p. 93.

¹³⁴¹ Rei Kawakubo citée dans : Suzy Menkes, « Ode to the Abstract: When Designer Met Dance », *The New York Times*, 08/01/1998, p. 20.

¹³⁴² Tom Ford cité dans : Pascal Galinier, « La mode et le marché ? La mode est le marché », *art. cit.*, p. 36.

¹³⁴³ Maison Martin Margiela, « Auto-interview de la Maison Margiela », *op. cit.*, p. 487.

¹³⁴⁴ Nicolas Ghesquière interviewé dans : Mark Alizart, Sylvia Jorif, « Célébrant la mode et l'art, Nicolas Ghesquière et Philippe Parreno discutent en exclusivité pour le Vogue France de décembre/janvier 2024 », *Vogue France* (en ligne), 29/11/2023, URL : <https://www.vogue.fr/article/interview-nicolas-ghesquiere-philippe-parreno-vogue-france-decembre-janvier-2024>. Consulté le 23/01/2024.

¹³⁴⁵ Coco Chanel citée dans : Paul Morand, *L'allure de Chanel*, *op. cit.*, p. 139.

¹³⁴⁶ Coco Chanel citée dans : *Ibid.*, p. 171.

¹³⁴⁷ Charles Frederick Worth cité dans : Émilie Hammen, « Mode et processus créatifs, les sources d'inspiration des débuts de la haute couture à nos jours. le rôle du créateur et ses évolutions », *Le Libellio d'AEGIS, Mode, innovation et propriété intellectuelle*, 13, n° 1, Printemps 2017, p. 35.

¹³⁴⁸ Charles Baudelaire section « Le beau, la mode et le bonheur » dans : « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, pp. 51-56.

statut de « sous-artistiques » par le monde de « l'art officiel ». L'échange suivant, entre Agnès B. et Jean-Charles de Castelbajac poursuit sur cette question :

Quelle importance à l'art pour vous ?

[...]

JCC : Personnellement, j'ai toujours eu en moi cette aspiration à devenir un artiste.

AB : Ah oui, tandis que moi, non. Je n'ai pas ça du tout.

JCC : Oui, je recherchais cette relation avec l'art. [...]

AB : En effet, Jean-Charles, je pense que tu es vraiment un artiste. Mais je veux dire un truc, c'est que j'ai détesté qu'on commence à nous appeler des « créateurs » dans les années 1980. Pour moi, il n'y a qu'un seul créateur. Moi, je suis une styliste, sur mon passeport il y a écrit « styliste ». Ça me plaît, parce qu'on peut tout styliser !¹³⁴⁹

Nous pensons aussi à un certain malaise percevable jusque chez les chercheurs scientifiques¹³⁵⁰, les politiciens¹³⁵¹, ou encore les journalistes de mode, à l'image de Lidj Edelkoort, pour qui le défilé de mode est un « sommet d'ironie », du fait qu'il soit devenu un moment de performance artistique, plutôt qu'un moment privilégié avec du vêtement :

L'invitation est splendide, papier couché, impression classique. L'enveloppe est manuscrite en un ultime témoignage de l'effort humain héroïque. Le défilé est expédié en quatorze minutes, additionnées de trente minutes d'attente et de quarante-cinq minutes pour le taxi qui vous conduit au prochain site cool. *Des artistes ont transformé le podium en œuvre d'art conceptuelle.*¹³⁵²

En cela, la poésie couturière peut être lue comme un langage hybride. Elle brouille les frontières : tantôt la Mode s'approprie les codes de l'art – collaborations avec des plasticiens¹³⁵³, muséification des collections –, tantôt elle s'en défend, affirmant son autonomie. Dans tous les cas, ce brouillage nourrit une production de discours : la mode ne cesse de *se raconter* et de se justifier, ce qui illustre la dimension foncièrement discursive du vêtement.

¹³⁴⁹ Agnès B., Jean-Charles de Castelbajac, *La mode, c'était mieux avant ? Entretien croisé*, Paris, Sphères, 2024, pp. 19-21.

¹³⁵⁰ Marie-José Mondzain *La mode, op. cit.*, pp. 69-70.

¹³⁵¹ Le documentaire du réalisateur Olivier Nicklaus nous montre par exemple une séquence du président François Mitterrand défendant la mode contre les attaques l'accusant d'art « futile ou simplement décoratif », et disant même d'elle qu'elle devrait être considéré comme un « art majeur ». (Olivier Nicklaus, « Golden Eighties » in *Fashion !*, Paris, Lalala Productions, 2012.)

¹³⁵² Marie-Dominique Lelièvre, Lidj Edelkoort (appelée ici Li Edelkoort), « Interview Li Edelkoort: "La mode n'a plus rien à dire" », *Libération* [en ligne], 2015, URL : <https://www.liberation.fr/mode/2015/05/08/la-mode-n-a-plus-rien-a-dire-1299782/> Consultée le 22/01/2022.

¹³⁵³ Comme Jean Charles de Castelbajac. (Agnès B., Jean-Charles de Castelbajac, *La mode, c'était mieux avant ? Entretien croisé, op. cit.*, p.19.)

7.3.2. Le patrimoine spirituel : la transmission de codes identitaires

Pour terminer ce tour d'horizon de la place de la parole dans la Mode, nous aimerions mobiliser un concept qui se rapproche grandement de celui du mythe barthésien, mais adapté ici au monde la Mode.

En effet, de même que *le mythe serait une parole*¹³⁵⁴, il se trouve que, dans la Mode, le détail serait également un *signifiant devenu signe* – à l'image du célèbre schéma des *Mythologies*¹³⁵⁵. Parmi tous ces détails faisant office de paroles, le plus célèbre dans la Mode est le fameux monogramme. Ce dernier a la place centrale d'un autre système mythique ou mythologique de la Mode.

En effet, cet autre exemple paradigmatique de la « parole » de la Mode, ou de la haute couture, se trouve dans la notion de « patrimoine spirituel ». Avant même de présenter exactement cette formule, nous pouvons observer en celle-ci une forme d'oxymore : le patrimoine, donc ce qui correspond au tangible, au matériel, et en fin de compte à la matière, est ici associé à l'âme, c'est-à-dire son parfait opposé. Savoir que ce rapprochement antithétique a toute son importance dans la Mode appuie ainsi la part mystique de cette institution : en elle les contraires s'attireraient et ne font qu'un. Le patrimoine spirituel naît en tout cas de la plume d'un des représentants les plus logophiles de la Mode : Karl Lagerfeld. Le *Kaiser*, lorsqu'il prend la tête de Chanel, décrit ainsi l'héritage de Coco Chanel comme un ensemble de *traits stylistiques emblématiques*, un « patrimoine » qui confère à la marque sa cohérence et son aura – réputée comme relevant d'un *classicisme respectable* dans le milieu de la Mode :

Chanel, dit-on, retient la mode au bord de la barbarie et la comble de toutes les valeurs de l'ordre classique : la raison, le naturel, la permanence, le goût de plaire, non d'étonner ; on aime bien Chanel au "Figaro" où elle occupe avec Cocteau les marges de la bonne culture mondaine. [...] Les créations de Chanel contestent l'idée même de mode. La mode (telle que nous la concevons aujourd'hui) repose sur un sentiment violent du temps. Chaque année, la mode détruit ce qu'elle vient d'adorer, elle adore ce qu'elle va détruire. [...] L'œuvre de Chanel ne participe pas – ou participe peu – à cette vendetta annuelle.¹³⁵⁶

Dès lors, la maison Chanel repose sur quelques *archétypes vestimentaires*, représentés sur une planche dessinée par le *Kaiser Karl* :

¹³⁵⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 181.

¹³⁵⁵ *Ibid.*, p. 187.

¹³⁵⁶ Roland Barthes, « Le match Chanel-Courrèges », art. cit., p. 129.

On y voit un escarpin à bout noir, un sac matelassé avec sa chaîne dorée, la fameuse petite robe noire, une broche multicolore en forme de croix, la veste du « tailleur Chanel », un katogan, un camélia et, enfin, le bouton doré frappé du double C. Ces différents éléments sont dessinés les uns à côté des autres : ils ne sont pas disposés linéairement sur une même silhouette ; il eût été impossible sinon de voir en même temps la petite robe noire et la veste du tailleur.¹³⁵⁷

Chacun de ces éléments est donc porteur d'un signe distinctif immédiatement reconnaissable. Par là nous entendons « bien sûr des signes d'identification au sens où chacun d'entre eux pourrait à lui seul, et par métonymie, faire reconnaître le look créé par Chanel, mais ce sont aussi et d'abord des signes en ce sens qu'ils sont des unités de la manifestation syntagmatique de cette silhouette qu'on pourrait assimiler à un "syntagme figé", comme disent les linguistes. »¹³⁵⁸ Il s'agit ainsi de faire passer la Mode, la tenue et le vêtement par un *devenir-lisible* : il faut que le spectateur reconnaisse le symbole ou le vêtement avant même de le voir. Cet horizon symbolique permettrait à la marque de garder un ancrage dans son (et dans l')histoire – geste évoquant les « mythe[s] d'origine »¹³⁵⁹ de ces maisons, qui se trouve être récurrent dans la haute couture¹³⁶⁰ –, tout en se renouvelant. Les pièces iconiques sont autant de « mots » dans la « phrase » Chanel, vouée à être réécrite saison après saison. Jean-Michel Bertrand souligne le fait que cette *référence au passé* n'est pas un frein à la modernité, mais au contraire un socle qui donne « profondeur et consistance »¹³⁶¹ – ne serait-ce que d'un point de vue marketing, ce qui est la cause finale de bien des entreprises de mode d'hier ou d'aujourd'hui. Ainsi, chez Louis Vuitton, le célèbre monogramme constitue un signe garant de l'authenticité. De même, Bruno Remaury a parlé d'un « patrimoine de marque » – avec toute une « muséologie qui l'accompagne » – qui en arriverait aux mêmes résultats¹³⁶². Dans tous les cas, la haute couture semble donc être un terrain propice au sein duquel circulent des signes – il est alors impossible de ne pas *voir* ce que le couturier nous *fait voir*. C'est en cela que la haute couture poursuit une certaine tradition logocentriste, mais, ce faisant, elle met toujours plus à distance l'*apparure*, car tout ce qui est vu est aussitôt reconnu.

D'un point de vue sémiologique, ces codes – logos, motifs, coupes, couleurs spécifiques – forment ainsi un *langage de marque*. D'un point de vue sociologique, ils participent de la

¹³⁵⁷ Jean-Marie Floch, « La liberté et le maintien : Esthétique et éthique du "total look" de Chanel » in *Identités visuelles*, PUF, 2010, pp. 108-110.

¹³⁵⁸ *Ibid.*, p. 111.

¹³⁵⁹ Jean-Michel Bertrand, « Les communications des marques de mode et de luxe », art. cit., p. 121.

¹³⁶⁰ Caroline Cox, *Le luxe en héritage, Secrets d'ateliers des grandes maisons* [2013], Paris, Dunod, 2014.)

¹³⁶¹ Jean-Michel Bertrand, « Les communications des marques de mode et de luxe », art. cit., p. 122.

¹³⁶² Bruno Remaury, « Entre nouveauté et nostalgie », *Revue des deux mondes, La mode : La passion de la création*, 7, 2001, p. 60.

reconnaissance et de la *distinction* dans l'espace public, tout en prenant part pleinement au devenir-mythe (au sens barthésien) de la marque, de ses pièces emblématiques ou de ses figures caractéristiques – il s'agit donc de produire les « totems de reconnaissance » raillés par Christian Lacroix¹³⁶³. Porter un sac Vuitton monogrammé, c'est afficher un statut, mais c'est aussi s'inscrire dans une tradition – souvent fantasmée – de voyage, de luxe et de « savoir-faire » à la française. Le tout respecte ainsi le constat fait par Gilles Lipovetsky et Elyette Roux à propos de l'importance d'un « imaginaire cohérent, identifiable et unique » pour chaque maison de haute couture, à partir de ces signes qui « traduisent et renforcent l'éthique et l'esthétique de la marque, dans le temps comme dans l'espace »¹³⁶⁴ – le tout, « pass[ant] par un acte de désignation et donc de baptême (“Ceci est du luxe !”), un discours où l'acte de dire est aussi un faire ou du moins, l'opérateur d'une transformation ou d'une épiphanie de la marchandise »¹³⁶⁵ – à l'image des réflexions de Bourdieu sur le rapport entre magie et Mode. De ce fait, on voit à quel point la Mode se dote d'une *mémoire discursive* : le patrimoine spirituel n'est pas seulement une archive ; il est un *récit identitaire*, sans cesse réactivé par les campagnes de communication, les rééditions, les collaborations créatives.

Il apparaît donc, à partir de cette présentation du paradigme discursif de la Mode, que celle-ci s'inscrit toujours plus dans les ramifications actuelles du *logos*. Le patrimoine spirituel donne à voir une certaine ambiguïté dans le champ de la haute couture à propos des mythes et de la représentation : à la fois ils éloignent le public des vêtements tout en renforçant les liens entre eux deux. La Mode est alors toujours plus système sémiotique, ainsi que visibilisation de la hiérarchisation sociale – ou au sein même du champ de la Mode – : la part de *sensible*, estimée par Emanuele Coccia¹³⁶⁶ comme le cœur même de la Mode, est toujours plus aliénée par ce *devenir-discours* ; et toutes les *figures* dans la Mode deviennent toujours *discours* – marque définitoire du figuratif dans la philosophie lyotardienne. Nous remarquons aussi à quel point cet aspect logocentriste et traditionnaliste de la mode, exemplifié par cette notion de patrimoine spirituel, installe pleinement la Mode dans une logique rappelant la *métaphysique de la présence derridienne* : il s'agit avant tout d'asseoir la légitimité d'une maison de mode à partir d'une *présence* première.

¹³⁶³ Christian Lacroix, cité dans : Laurence Benaïm, « L'ère de la postmode », *Revue des deux mondes, La mode : Courants et contre-courants*, 8, 2001, p. 13.

¹³⁶⁴ Gilles Lipovetsky, Elyette Roux, *Le Luxe éternel*, *op. cit.*, p. 177.

¹³⁶⁵ Jean-Michel Bertrand, « Les communications des marques de mode et de luxe », *art. cit.*, p. 121.

¹³⁶⁶ Emanuele Coccia, *La vie sensible*, *op. cit.*

Ces derniers points vont nous être utiles dès que nous aborderons la question de la déconstruction dans la Mode de Martin Margiela, notamment dans sa propre reprise de cette notion de patrimoine spirituel. Nous affirmons ainsi que, pour pouvoir être qualifié de couturier d'anti-mode, il est on ne peut plus important de mettre en œuvre des *déformations* ou des *défigurations* de ce type de logiques pleinement logocentristes. Nous souhaitons alors terminer cette seconde partie de notre travail en cherchant à répondre à une de nos questions de départ : comment s'incarne concrètement la question du figuratif dans la Mode ? Nous avons pu voir un certain nombre d'éléments qui peuvent nous aider à formuler une réponse ; et l'importance de cette notion découle du fait que tout ce qu'a entrepris Martin Margiela semble être pensé en opposition directe avec le figuratif.

Chapitre 8 – La mode en tant que régime figuratif

Nous souhaitons achever cette seconde partie par une définition concrète du régime figuratif de la Mode. Cette orientation du visible inscrit la Mode, l'affect et l'art dans la circulation du *marché du discours*, et met alors à distance l'essence de la Mode : elle ne serait plus *discours articulé*, mais discours d'un autre ordre, relevant de la « communication sans communication » – le *discours-affect*, pour reprendre Lyotard. Mais, tout d'abord, précisons ce que l'on entend par « figuratif ». Nous avons cherché à restreindre jusqu'à présent, dans cette seconde partie de notre étude, l'emploi de ce terme, mais, comme en attestent nos réflexions de la première partie, celui-ci a hanté notre écriture jusqu'à présent. « Couramment, le figuratif décrit le plan de la *mimesis*, entendue comme une représentation ressemblante des objets du monde naturel »¹³⁶⁷ ; ce faisant, « dans cet acte de signification, l'objet sensible perd son épaisseur pour devenir transparent comme un élément langagier »¹³⁶⁸, car « [c]e qu'occulte (parce qu'il n'en a pas besoin) le projet figuratif, c'est l'opacité et l'irréductibilité du visible au lisible »¹³⁶⁹. *In nuce*, le figuratif correspond à un *ordre esthétique* qui relève de la *ressemblance*, de la *représentation*, et du *logos* – en résumé, ce qui relève de ce que Lyotard appelle les « prix de bonne conduite plastique »¹³⁷⁰, soit quand le sensible accepte d'être sous l'obédience de la raison. En effet, comme nous l'avons vu tout au long des chapitres précédents, ce que la doxa perçoit habituellement comme « la mode » – que nous pourrions d'ailleurs écrire en un mot, *lamode*, en nous inspirant de l'écriture lacanienne¹³⁷¹ et de la *différance* derridienne¹³⁷² – respecte en tous points ce régime.

Le vêtement est dans un rapport de ressemblance avec le corps humain – car moulé selon sa forme –, de représentation de celui-ci et de la pensée de son porteur – car il étend l'apparence

¹³⁶⁷ Luca Acquarelli, « La force de la forme : esquisses pour un dialogue entre les disciplines de l'image autour du figural », art. cit.

¹³⁶⁸ Emine Sarikartal, « L'art figural selon Lyotard : autour de Discours, Figure », *Philopsis, Revue numérique*, Toulouse, Skepsis, 2019, p. 2.

¹³⁶⁹ Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », art. cit., p. 915.

¹³⁷⁰ *PE*, p. 18.

¹³⁷¹ « Lalangue se trouve nommée à l'occasion d'un lapsus de Lacan. Voulant parler du *Vocabulaire de la psychanalyse*, il dit *Vocabulaire de la philosophie*, dont le plus connu se nomme précisément le Lalande. À partir de ce lapsus, il associe en proposant d'écrire la langue en un seul mot, *lalangue*. » (Dominique Simonney, « Lalangue en questions », *Essaim*, 2012, 2, n° 29, 2012, p. 7.)

¹³⁷² Comme la différence entre « différence » et « différance », celle entre « la mode » et *lamode* relève de « cette différence marquée entre deux notations apparemment vocales [qui] reste purement graphique : *elle s'écrit ou se lit, mais elle ne s'entend pas*. » (Jacques Derrida, « La Différance », art. cit., p. 42.)

humaine¹³⁷³ –, et dans un rapport de mise en parole de ces intérieur et extérieur du corps. Ces points en font donc un objet saillant pour étudier la figurativité en acte dans la *logosphère* et *médiasphère* humaine, tant il peut être simple, par exemple, pour un cinéaste de produire du sens à propos d'un personnage, d'une situation ou d'un point de l'intrigue avec du vêtement. À ce sujet, nous pensons notamment à l'analyse figurale de Luc Vancheri à propos du film *L'Évangile selon saint Matthieu* de Pasolini¹³⁷⁴, au sein de laquelle une pièce de vêtement se voit affublée de toutes ces opérations avec les seuls montage, cadrage et mise en scène. Notre étude du figural dans la Mode se doit alors de passer obligatoirement par une réflexion plus ou moins exhaustive sur les ramifications du figuratif dans la Mode – selon la perspective lyotardienne, celle que l'on souhaite emprunter par après pour la question du figural. Il est d'ailleurs à noter que deux des rares créations cinématographiques de Lyotard¹³⁷⁵ ont repris cette connivence entre l'apparence à l'heure de la société du spectacle et l'aliénation figurative. Nous faisons référence à *Mao Gillette* – qui compare la figure de Mao à celle d'une mannequin de mode, et qui établit alors une équivalence entre ces deux figures –, et à *L'Autre scène* – court métrage qui met en scène les « œillades amoureuses » lancées par les marchandises¹³⁷⁶ à l'encontre des potentiels acheteurs, résumé ainsi :

[Ce film est] une approche critique du fonctionnement d'une publicité choisie par Jean-François Lyotard pour une lame de rasoir de la marque Gillette « cette lame est amoureuse de votre peau »¹³⁷⁷.

Le film ouvre sur le visage d'une jeune femme aux cheveux blonds, *l'archétype de l'objet de désir constitué par les normes publicitaires*. Son visage, d'abord pleinement visible dans le cadre, prend soudainement la forme d'une lame de rasoir. Puis les plans de sa bouche, de son nez, de ses yeux, de ses sourcils, de ses cheveux se succèdent rapidement ; le corps de la femme se fragmente tandis que la caméra monte et descend le long de son visage en gros plan, entraînant le spectateur dans un tourbillon de mouvements contradictoires.¹³⁷⁸

¹³⁷³ Georg Simmel, « Psychologie de la parure », art. cit.

¹³⁷⁴ Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, op. cit.

¹³⁷⁵ « Lyotard [a] particip[é] à un collectif entre 1969 et 1972, constitué de Dominique Avron, Claudine Eizykman et Guy Fihman, qui [a] débouch[é] sur la réalisation d'un film vidéo pour l'ORTF, *L'Autre Scène* (1972), à propos de l'analogie entre travail du rêve et travail du film, et d'une émission pour la télévision, *Tribune sans tribune* (1978). Lyotard réalisa à titre personnel un unique court métrage expérimental en 16 mm, noir et blanc, de 3 minutes, *Mao Gillette* (1974). » (Jean-Michel Durafour, *Lyotard, Questions au cinéma, Ce que le cinéma se figure*, op. cit., p. 5.)

¹³⁷⁶ Karl Marx, *Le Capital*, livre I, Éditions sociales, Paris, 1977, p. 93.

¹³⁷⁷ Claudine Eizykman et Guy Fihman, « Aperçus sur la pratique postmoderne de Jean-François Lyotard » in Françoise Coblence, Michel Enaudeau (dirs.), *Lyotard et les arts*, Paris, Klincksieck, 2014, p. 231.

¹³⁷⁸ Francis Haselden, « L'Autre Scène de Jean-François Lyotard », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2020, 1, n° 25, p. 125 (Nous soulignons.)

Avec ces deux films, Lyotard présente ainsi sa critique du figuratif – qui *met à distance* et *esthétise* le réel –, à partir de réflexions en lien avec la Mode. Nous axons notre approche de ce régime esthétique autour de trois logiques, toutes trois à l’œuvre dans la Mode : une *logique du spectacle*, une *logique de la fascination* et une *logique de la représentation*. Chacune d’elle soutient et renforce les deux autres : le *spectacle* provoque de la *fascination* à partir de la *représentation*¹³⁷⁹.

¹³⁷⁹ Cette relation entre spectacle, représentation et fascination fait l’objet des réflexions de la chercheuse Eleni Mouratidou, à partir de ses analyses du défilé de mode. (Eleni Mouratidou, *Re-presentation Policies of the Fashion Industry: Discourse, Apparatus and Power*, Londres, Hoboken, ISTE, John Wiley & Sons, 2020.)

8.1. Le figuratif en soi

Le projet figuratif se constitue en effet comme effort de subordination des figures visibles à des figures lisibles et idéales. (Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », art cit., p. 915.)

Avant de présenter ces trois logiques, nous souhaitons préciser la place du figuratif dans la pensée de Lyotard. Cette notion fait régulièrement l'objet de critiques de sa part, ce qui place Lyotard en connivence théorique avec Barthes, qui a maintes fois cherché à échapper au figuratif par l'écriture¹³⁸⁰. Dérivé de la « vie administrée »¹³⁸¹, et « se présentant sous le nom complètement neutre de *système* »¹³⁸², il est une adaptation esthétique du « capitalisme énergumène » qui met à distance le *réel*, les *intensités* et les *affects*, au profit des *représentations*. En tant que régime esthétique, adepte de la logique *structuraliste*, la *terreur théorique* et au *logos*, il insère tout élément sensible dans une *logique d'échange* : tout se pense à partir de « la loi de la valeur (en économie dite politique) [qui] énonce que l'objet [...] vaut pour autant qu'il est échangeable »¹³⁸³. Or, cette « échangeabilité généralisée fait omettre qu'il y a, dans l'ordre du désir, de *l'inéchangeable* »¹³⁸⁴, et le figuratif cherche à *invisibiliser* cet « inéchangeable » – qui est tout autant *inexprimable*, *invisuel*¹³⁸⁵ et *intraitable* :

Un système peut être aussi saturé qu'on voudra en informations, en mémoire, en mécanismes d'anticipation et de défense, et jusqu'en permissivité aux événements – [...] qu'il y a quelque chose en lui qu'il ne peut pas traiter, en principe. Qu'il est essentiel à sa nature de système d'ignorer. Et que si l'histoire, moderne notamment, n'est pas seulement la fable d'un développement, le résultat d'un processus automatique de sélection par essais et erreurs, c'est parce que "de l'intraitable" est retiré et reste logé au plus secret de tout ce qui s'ordonne en système, et qu'il ne peut manquer d'y faire événement.¹³⁸⁶

Lyotard illustre cette *silenciation* par le rapport *tragique* entre l'*apollinisme* et le *dionysiaque*¹³⁸⁷ selon la philosophie nietzschéenne, avec le premier, associé à l'*ordre*, cherchant à s'accaparer les pouvoirs du second, relevant de la *sensation*. Suite à quoi l'*apollinisme* cherche à occulter le *dionysiaque*, et à se présenter comme *la seule esthétique possible*, centrée

¹³⁸⁰ Roland Barthes, « Le démon de l'analogie » in *Roland Barthes par Roland Barthes*, op.cit., pp. 48-49. « Le plein du cinéma » in *Ibid.*, p. 59.

¹³⁸¹ Jean-François Lyotard, Jacques Munier, « Idée pour un cauchemar », *Alliage : Culture - Science - Technique*, 1989, 1, p. 14.

¹³⁸² Jean-François Lyotard, « Intime est la terreur » in *MP*, p. 171. Nous soulignons.

¹³⁸³ *DP*, p. 58.

¹³⁸⁴ *Ibid.*, p. 41. Nous soulignons.

¹³⁸⁵ *QP*, p. 22.

¹³⁸⁶ *GA*, p. 35

¹³⁸⁷ *DF*, p. 277.

sur le *logos*. Comme le résume Jacques Rancière, en orientant cette question à partir de celle de la représentation, il s'agit d'une « retenue du visible sous le dicible »¹³⁸⁸. Cette approche au visible donne à voir les influences intellectuelles de Lyotard, héritées du *lacanisme* – selon l'opposition entre *réel* et *réalité*¹³⁸⁹ – et du *freudisme* – à partir de la notion de figurabilité ou de l'opposition entre *processus primaires* et *secondaires*¹³⁹⁰. La logique du figuratif – « productr[ice]] de figures qui subordonn[e] celles-ci à une fonction de communication »¹³⁹¹ –, incarnée par « la publicité, la propagande, l'enseignement audio-visuel » use alors « des images comme d'un véhicule capable de transmettre des significations et des ordres sans que s'exerce sur eux la vigilance du récepteur »¹³⁹², grâce à « une activité de reconnaissance »¹³⁹³ – activité désirée par-dessus tout par les *victimes de la mode*, selon Christian Lacroix¹³⁹⁴. De fait, le figuratif, pensé à partir de « la “structure communicationnelle” qui a fondé la modernité classique »¹³⁹⁵, met à distance l'*imprésentable* à partir d'un culte de la *bonne forme*¹³⁹⁶ ou de la *costruzione legitima*¹³⁹⁷. Ce régime s'appuie notamment sur un recours fréquent aux représentations, selon des mécanismes *iconiques* – de type « x = y », ou « x représente y »¹³⁹⁸ –, et d'un renvoi constant aux *narrations*, aux *histoires*¹³⁹⁹ – avec la *doctrine de l'historia* comme seul horizon d'une image.

Depuis le *De Pictura* d'Alberti en 1435, une œuvre figurative est en effet avant tout une œuvre narrative. L'acte pictural de la composition consiste à recréer la lisibilité d'une *historia*. Il y a quelque chose à narrer, à raconter, et le dangereux écueil du figuratif n'est autre que le très péjoratif *illustratif*.¹⁴⁰⁰

¹³⁸⁸ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op. cit., p. 132.

¹³⁸⁹ « Pour Lacan, le réel est ce que toute “réalité” doit refouler ; de fait, la réalité se constitue justement par ce refoulement. Le réel est un X irréprésentable, un vide traumatique qu'on ne peut qu'entrapercevoir par les failles et les incohérences du champ de la réalité apparente. » (Mark Fisher, *Le Réalisme capitaliste*, op. cit., p. 25.)

¹³⁹⁰ Jean-François Lyotard, « Le travail du rêve ne pense pas » in *DF*, pp. 239-270.

¹³⁹¹ *Ibid.*, p. 318.

¹³⁹² *Ibid.*

¹³⁹³ *Ibid.*, p. 219.

¹³⁹⁴ Christian Lacroix cité dans : Laurence Benaïm, « L'ère de la postmode », art. cit., p. 13.

¹³⁹⁵ *LI*, p. 91.

¹³⁹⁶ *DF*, p. 216.

¹³⁹⁷ *Ibid.*, p. 186.

¹³⁹⁸ Nous prenons la définition peircienne de l'icône, soit l'idée qu'un signe peut être dit iconique s'il peut « représenter son objet essentiellement par similarité ». (Charles Sanders Peirce, *Collected papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1931, p.2276, cité dans : Umberto Eco, « Pour une reformulation du concept de signe iconique », *Communications*, 29, 1978. Image(s) et culture(s), p. 154. Voir aussi : Charles Sanders Peirce, « L'icône » in *Écrits sur le signe* [1978], Paris, Seuil, 2017, pp. 172-179.)

¹³⁹⁹ *FB*, p. 12.

¹⁴⁰⁰ Niclairs-Phillips, Shirley. « Le théâtre des “gisant(e) s” de Louise Bourgeois » in Michel Briand, Isabelle Gadoin, Anne-Cécile Guilbard (dirs.), *La présence : discours et voix, image et représentations*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, URL : <https://doi-org.proxy.bnl.lu/10.4000/books.pur.176622>. Consulté le 07/09/2023.

Le figuratif, dans la pensée lyotardienne, s'insère dans une logique du *logocentrisme* ou du *phonologocentrisme*¹⁴⁰¹ :

On est légitimé de ce fait à récuser la visibilité du lisible. Lire est entendre et non pas voir. L'œil ne fait que balayer les signaux écrits, le lecteur n'enregistre même pas les unités distinctives graphiques (il ne *voit* pas les coquilles), il saisit les unités significatives, et son activité commence, *par delà* l'inscription, quand il combine ces unités pour construire le sens du discours. Il ne voit pas ce qu'il lit, il cherche à entendre le sens de ce qu'a « voulu dire » ce locuteur absent qui est l'auteur de l'écrit.¹⁴⁰²

En définitive, la logique du figuratif s'inscrit pleinement dans « l'obsession » du Kapital « de restituer tout “événement” (au sens médiatique) en temps réel » : il s'agit avant tout de « supprimer le délai, [d']avoir le présent avant qu'il passe, [et de] vaincre le temps »¹⁴⁰³ – cette dernière remarque s'avère être une forme de critique implicite du *temps de la mode*. Cette problématique a fait l'objet de multiples textes de Lyotard tout au long de sa carrière – prouvant que celle-ci peut malgré tout être unifiée selon certains aspects. Ce régime figuratif, héritier de cette « *ratio* occidentale, qui tue l'art en même temps que le rêve »¹⁴⁰⁴, se territorialise en effet dans la Mode à partir des notions de *spectacle* – terme ayant une connotation bien particulière dans les études visuelles¹⁴⁰⁵ –, de *fascination*¹⁴⁰⁶ – pour qualifier les recherches pragmatiques de ce régime figuratif dans la Mode –, et donc de *représentation* – notion au cœur même du projet figuratif.

¹⁴⁰¹ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit.

¹⁴⁰² *DF*, p. 217.

¹⁴⁰³ *DP*, p. 14.

¹⁴⁰⁴ *DF*, p. 14.

¹⁴⁰⁵ Maxime Boidy, *Les études visuelles*, op. cit., pp. 83-99.

¹⁴⁰⁶ Notre approche de la notion de fascination nous vient principalement de : Sibylle Baumbach, *Literature and Fascination*, op. cit.

8.2. *Lamode* et la logique du spectacle

Et Merleau-Ponty de commenter : « C'est à son profit qu'il faut faire craquer la forme-spectacle », songeant ici à la représentation classique comme forme-spectacle. Forme placée devant le regard, comme sur la scène d'un théâtre, et comme si le visible ne nous entourait pas [...], mais le maintenait à distance pour le dominer tout entier. (Maria Villela-Petit, « "Qui voit ?" », du privilège de la peinture chez M. Merleau-Ponty », *Les Études philosophiques*, 2001, 2, n° 57, 2001, p. 275. [Nous soulignons.])

C'est très curieux, mais c'est un point de vitalité extraordinaire. Quand Bacon distingue deux violences, celle du spectacle et celle de la sensation, et dit qu'il faut renoncer à l'une pour atteindre l'autre, c'est une espèce de déclaration de foi dans la vie. (*FB*, p. 61. Nous soulignons.)

Ce qui précède nous amène à montrer que le *devenir-discours* de la Mode passe par un régime esthétique de type figuratif, centré sur la représentation du vêtement plus que sur le vêtement lui-même. Nous avons déjà illustré cette logique de la représentation dans la métaphore du vêtement parlant ; nous pouvons à présent l'observer en tant que logique globale même de la Mode, en l'occurrence à propos de sa *spectacularisation*. Il s'agit de faire un *spectacle* de la vue d'une tenue – mais sous la forme d'une *aliénation* de l'*apparure*. Par spectacle, nous entendons un certain nombre de manifestations – « action dramatique, danse, performance, mime ou autres » – qui « placent des corps en action devant un public assemblé »¹⁴⁰⁷. Héritier du mythe platonicien de la caverne¹⁴⁰⁸, ce concept apporte avec lui tout un imaginaire et une suite de travaux académiques – notamment en études visuelles –, allant au moins de Guy Debord à Jonathan Crary. Dans tous les cas, « vol[eur] de notre être », le spectacle « sert de métaphore à la distance entre les hommes »¹⁴⁰⁹, car, la séparation étant « son alpha et son oméga »¹⁴¹⁰, il s'inscrit dans le « maintien des distances donneuses de sens »¹⁴¹¹, c'est-à-dire les distances de la *visualité*. Il apparaît ainsi que cette notion est souvent connotée négativement, particulièrement du côté réceptif de l'expérience spectaculaire, suivant le fait que son acte principal, regarder, implique une certaine passivité du spectateur¹⁴¹².

Quelle est en effet l'essence du spectacle selon Guy Debord ? C'est l'extériorité. Le spectacle est le règne de la vision et la vision est extériorité, c'est-à-dire dépossession de soi. La maladie de l'homme spectateur peut se résumer en une brève formule : « Plus il contemple, moins il est. »¹⁴¹³

¹⁴⁰⁷ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 8.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, pp. 50-51.

¹⁴⁰⁹ Régis Debray, « Pourquoi le spectacle ? », *Les cahiers de médiologie*, 1996, 1, n° 1, p. 9.

¹⁴¹⁰ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 27.

¹⁴¹¹ Régis Debray, « Pourquoi le spectacle ? », art. cit., p. 5.

¹⁴¹² Jacques Rancière, « Le spectateur émancipé » in *Le spectateur émancipé*, op. cit., pp. 7-29.

¹⁴¹³ *Ibid.*, p. 12.

Dans le cadre de la Mode, l'incarnation du spectacle qu'est le défilé n'aide en rien à aller au-delà de cette perception, sachant que même la part active de l'expérience spectaculaire du défilé – les modèles qui défilent – ne peut profiter d'une certaine légitimité symbolique comme dans le cas des acteurs de théâtre. Traditionnellement, il est attendu du modèle de mode de ne surtout pas produire une performance théâtrale lors de sa marche : il se doit d'être une page blanche, sur laquelle peut se déposer l'imagination du spectateur. De ce fait, l'étude du défilé à partir de ses connivences avec le spectaculaire aide au mieux à concevoir l'évolution du régime figuratif de *la mode*. À l'image de l'art au XX^e siècle, qui a cherché à *produire des spectateurs actifs*¹⁴¹⁴ dans le but de les libérer de cet emprisonnement – rappelant l'épisode d'Ulysse et du chant des sirènes¹⁴¹⁵ –, l'évolution du défilé de mode donne à voir comment la Mode a cherché à *s'artialiser* en produisant une suite de métamorphoses du même type : le spectateur de défilé de mode est passé d'un acte rappelant une vente aux enchères à une performance spectaculaire n'ayant rien à envier au *performance-art*.

Dans cette évolution on décèle une des ambitions de l'art à l'ère esthétique (selon la classification de Jacques Rancière), qui l'explique railleusement comme suit : « il faut arracher le spectateur à l'abrutissement du badaud fasciné par l'apparence et gagné par l'empathie qui le fait s'identifier avec les personnages de la scène. »¹⁴¹⁶ Cela étant dit, comme nous allons le voir, cette « libération » du spectateur s'inscrit dans une logique qui fait malgré tout perdurer *l'administration de la vie* qui correspond à l'idéologie figurative dans la pensée de Lyotard. Comme Jacques Rancière a montré que ce type de vertus artistiques continuaient d'inscrire le spectateur dans une logique d'abêtissement – avec l'artiste qui aurait le rôle du professeur et le spectateur celui d'un apprenant pas assez instruit pour s'émanciper soi-même –, nous pouvons démontrer que le défilé de mode soi-disant libératoire n'émancipe en rien son spectateur, étant donné qu'il reste inscrit dans la logique figurative.

8.2.1. Le rapport intrinsèque entre Mode et spectacle

Notons qu'en ce qui concerne la Mode, le qualificatif de spectacle, dans sa définition la plus large, est récurrent depuis bien longtemps¹⁴¹⁷ :

¹⁴¹⁴ À l'image de Bertold Brecht et Antonin Artaud. (*Ibid.*, pp. 10-11.)

¹⁴¹⁵ Max Horkheimer Theodor W. Adorno, « Digression I : Ulysse, ou mythe et Raison » in *La dialectique de la Raison*, op. cit., pp. 77-126.

¹⁴¹⁶ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 10.

¹⁴¹⁷ Caroline Evans, « The Enchanted Spectacle », *Fashion Theory*, 2001, 5, 3, p. 280.

La mode est désormais inséparable des activités qui rassemblent le plus grand nombre et cela dans tous les pays, inséparable donc du *spectacle*, du sport, de la chanson. *Elle participe pleinement à toutes les industries de la communication* par lesquelles elle se fait connaître et à travers lesquels chacun essaye plus ou moins d'être reconnu. [...] *La totalité de la mode est une industrie du spectacle*, associée à la publicité et au cinéma. Les mannequins sont des stars.¹⁴¹⁸

Mondzain insiste ici sur l'émergence de la Mode comme manifestation *prima* de la *société du spectacle*, au sein de laquelle tout ce qui circule acquiert une valeur marchande – la logique du *kapital* lyotardien.

Le réel ne serait accessible qu'à partir d'une déchirure d'un voile d'illusion – dans le rapport de la pensée philosophique du XXe siècle quant au visible¹⁴¹⁹, en remontant au moins jusqu'à Marx. En effet, tout donne à penser que le *fétichisme de la marchandise*¹⁴²⁰ – parente de la notion de spectacle de Debord – règne dans la Mode :

Réitérer cet échange, consommer, engendre une jouissance de l'acte de consommation qui dépasse de loin ce qu'apporte l'érotisation du produit. L'achat d'un vêtement à la mode, puis le fait de le porter, met en branle une « qualité » de la Mode, d'autant plus si le processus se répète. Karl Marx fut l'un des premiers à explorer ce fétichisme de la marchandise.¹⁴²¹

Dans cette logique, une *forme-marchandise* s'impose. De même que la *circulation libidinale* du *capitalisme éurgumène* étudiée par Lyotard, tout élément de mode est *marchandise* avant d'être *objet sensible*, et la Mode s'aliène au profit du spectacle :

Sur une [...] publicité qui met en scène Claudia Schiffer, il est écrit: « Suivez vos instincts, investissez en Allemagne ». Il se trouve qu'elle est suisse [...]. *Son corps opère comme une marque*. Le mannequin est devenu un opérateur de communication, une chose publicitaire. Le corps de Claudia Schiffer est son propre capital et elle travaille pour le Capital.¹⁴²²

Ce rapport entre Mode, spectacle et marchandisation ne se donne en effet jamais mieux à voir qu'à partir de ce qui se rapproche le plus d'un spectacle dans la Mode : le défilé de mode. Depuis l'étude de ce « vrai spectacle, avec une mise en scène sonore et visuelle et des acteurs

¹⁴¹⁸ Marie-José Mondzain, *La mode, op. cit.*, p. 56. Nous soulignons.

¹⁴¹⁹ Martin Jay, *Downcast Eyes, op. cit.*

¹⁴²⁰ À ce sujet, voir : Eleni Mouratidou, « Le spectacle de la marchandise : imitations, illusions et croyances », *Communication & langages*, 2018, 4, n° 198, 2018. pp. 27-34.

¹⁴²¹ Alberto Fabio Ambrosio, *Mode et religion, op. cit.*, pp. 57-58.

¹⁴²² Marie-José Mondzain, *La mode, op. cit.*, p. 57-58.

(mannequins, public) »¹⁴²³, nous pouvons remarquer comment la Mode cherche en surface à s'*abstraire* de ce qualificatif industriel de forme-marchandise, pour se rapprocher toujours plus d'une *forme spectacle*¹⁴²⁴, puis d'une autre *forme-rêve*¹⁴²⁵ – qualificatif souvent associé à la Mode¹⁴²⁶, notamment dans la notion barthésienne du *farfelu de la Mode*¹⁴²⁷, ou encore comme en attestent les témoignages rapportés dans l'essai de Giulia Mensitieri sur le sujet¹⁴²⁸.

8.2.2. Les trois formes du défilé de Mode : marchandise, spectacle et rêve

Ce système marketing et média devient proprement ce monstre, une hydre surpuissante et incontournable. [...] Il ne faut pas que la mode-spectacle, entièrement dédiée au culte de l'image, donc à la virtualité, prenne le pas sur la mode, la création, la culture. (Hussein Chalayan, « Mode et culture », *Revue des deux mondes*, *La mode : Courants et contre-courants*, 8, 2001, p. 40.)

Par exemple, suite à l'invention de cette forme spectaculaire par Charles Frederick Worth et Lady Duffey, les premiers défilés voyaient les mannequins être appelés à partir de numéros, dans une ambiance silencieuse, rappelant les salles de ventes aux enchères¹⁴²⁹.

Cette forme-marchandise ne manque pas d'évoquer une objectification de l'humain, comme en attestent les différentes définitions du terme mannequin : parfois *objet*, parfois *sujet*, il représente la confusion qu'il y a à faire de l'un le *devenir* de l'autre¹⁴³⁰.

Puis, notamment après Elsa Schiaparelli, et tout au long des années 80¹⁴³¹, le défilé s'est rapproché d'un spectacle, digne d'un événement sportif international¹⁴³², ou d'une performance

¹⁴²³ Maria Chalevelaki, « Effets tensifs et rythmiques dans le défilé de haute couture », *Actes sémiotiques* (en ligne), N°117, 2014, p. 2, URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/4982>. Consulté le 24/11/2022.

¹⁴²⁴ Jan Morgan, « Le défilé de mode : spectaculaire décor à corps », *Sociétés & Représentations*, 2011, 1, n° 31, 2011. p. 125.

¹⁴²⁵ Forme développée premièrement par le metteur en scène Olivier Massart. (Lisa Vignoli, « Mode : "Massart a inventé le 'dream show'" », *Le Monde* [en ligne], 04/10/2013, URL : https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2013/10/04/mode-massart-a-invente-le-dream-show_3489113_4497186.html. Consulté le 30/11/2021.)

¹⁴²⁶ Ajoutons que Marie-José Mondzain parle de la mode comme d'un « commerc[e] du rêve » ; par elle, on cherche « à rendre visible le rêve que nous avons de nous-même ». (Marie-José Mondzain *La mode*, op. cit., p. 26.)

¹⁴²⁷ Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 125.

¹⁴²⁸ Giulia Mensitieri, *Le plus beau métier du monde, Dans les coulisses de l'industrie de la mode*, Paris, La Découverte, 2018, p. 12.

¹⁴²⁹ Jan Morgan, « Le défilé de mode », art. cit., p. 126.

¹⁴³⁰ A ce sujet, voir : Gabrielle Smith, « Qu'est-ce qu'un mannequin ? », art. cit.

¹⁴³¹ *Ibid.*, pp. 127-128.

¹⁴³² Nous pensons au défilé Thierry Mugler en 1984, au Zénith de Paris. (Jan Morgan. « Le défilé de mode », art. cit., pp. 131-132.)

théâtrale¹⁴³³ – avec musique¹⁴³⁴, performance artistique¹⁴³⁵ ou mécanique¹⁴³⁶, danse et jeux d'acteurs¹⁴³⁷ –, au sein de laquelle le vêtement passe d'un statut de marchandise à celui d'une *image* de la collection à venir¹⁴³⁸.

La narration y prend une part importante, au point d'avoir l'*ascendant visuel* sur les vêtements. Le défilé, à partir de cet instant, est définissable comme suit : « un *spectacle complet*, qui doit faire passer l'émotion *et raconter une histoire* en quelques minutes »¹⁴³⁹. Nous percevons donc dans ce changement l'émergence d'une nouvelle forme de défilé : le *défilé-spectacle*. Donald Potard, qui a été « longtemps à la tête de la maison Jean-Paul Gaultier », résume cette transition comme suit : « [c]e fut un passage entre des événements uniquement professionnels et ce qui allait devenir le défilé spectacle ; *la transformation d'un moment ennuyeux en une manifestation flamboyante*. »¹⁴⁴⁰ Enfin, au sortir du XX^e siècle, on a commencé à parler d'une *forme-rêve* pour qualifier les défilés d'alors – le but du défilé-rêve était de faire basculer son audience dans un monde pleinement *onirique*¹⁴⁴¹.

Cette forme se caractérise par une *synthèse* de tous les médias possibles :

« Les défilés, c'est du théâtre ! » compare Olivier Massart [principal concepteur de cette forme], directeur de la *Mode en images*, l'une des principales sociétés chargées, dans l'ombre, de mettre en scène les désirs les plus fous des créateurs. Dans ce théâtre, les vêtements tiennent lieu de texte et le spectacle est parfois aussi piquant dans la salle que sur le podium.¹⁴⁴²

¹⁴³³ *Ibid.*, p. 127.

¹⁴³⁴ « 1995. Les vingt ans de Thierry Mugler au Cirque d'hiver, une sorte de rétrospective fabuleuse avec [...] une prestation live de James Brown chantant Sex Machine. » (Antigone Schilling, « Le monde poétique et spectaculaire des vrais défilés de mode », *Slate.fr*, 08/07/2020, URL : <https://www.slate.fr/story/192393/defiles-fashion-week-mannequin-createurs-creatrices-haute-couture>. Consulté le 03/11/2021.)

¹⁴³⁵ « Pas vraiment traditionnels, les défilés de Chalayan ressemblent à de l'art-performance ou à des installations. » (Valérie Steele, « La révolte du style », in Claire Wilcox (dir.), *Radical Fashion*, Paris, Éditions du Collectionneur, 2002, p. 51.)

¹⁴³⁶ Avec Alexander McQueen, par exemple. (Jan Morgan. « Le défilé de mode », art. cit., p. 132.)

¹⁴³⁷ *Ibid.*, p. 129.

¹⁴³⁸ « Certaines pièces sont, en effet, spécialement conçues pour le défilé ; les boutiques en proposent, par la suite, des versions simplifiées. » (*Ibid.*, p. 132.)

¹⁴³⁹ Didier Grumbach, président de la *Fédération de la haute couture et de la mode* de 1998 à 2014, cité dans : Julie Huon, « Histoire du défilé de mode : le show des sirènes », *Le Soir* (en ligne), 30/09/2019, URL : <https://www.lesoir.be/250597/article/2019-09-30/histoire-du-defile-de-mode-le-show-des-sirenes>. Consulté le 31/01/2022. Nous soulignons.

¹⁴⁴⁰ Antigone Schilling, « Le monde poétique et spectaculaire des vrais défilés de mode », art. cit. (nous soulignons.)

¹⁴⁴¹ « L'onirisme » de « l'univers » de la mode jouerait un rôle primordial pour rendre le luxe « désirable ». (Mariana Medeiros Seixas, « Fashion films : De l'expérience esthétique des nouveaux médias », *Sociétés*, 2017/3 n° 137, 2017, p. 86.)

¹⁴⁴² Katell Pouliquen, « Les coulisses du rêve », *L'Express* (en ligne), 02/03/2006, URL : https://www.lexpress.fr/styles/mode/les-coulisses-du-reve_482889.html. Consulté le 30/11/2021.

« Les défilés sont aujourd'hui pensés pour les photographes, pour les télévisions et pour le net », souligne-t-on à *La Mode en Images*. Tout (décor, lumière, maquillage, emplacement des photographes et cameramen) est conçu pour produire de l'image qui sera diffusée dans les médias et exploitée commercialement par la marque.¹⁴⁴³

Caroline Evans a fini par qualifier le défilé de mode, à partir de cette évolution – et d'une formule de Gilles Lipovetsky¹⁴⁴⁴ –, comme un *spectacle enchanté*. Toutefois, derrière l'illusion se cache toujours la même logique : celle non pas du *spectacle des arts*, mais du *spectacle du capitalisme*¹⁴⁴⁵, du spectacle du « business »¹⁴⁴⁶ et de l'exploitation¹⁴⁴⁷.

Une partie de la mystique de la couture réside dans le fait que la cliente a l'impression d'être l'unique acheteuse d'un modèle. Le monde luxueux et fantasmagorique des défilés de mannequins entretient cette illusion, mais il peut également être exploité dans le cadre plus pragmatique des ventes internationales aux acheteurs et agents de grands magasins.¹⁴⁴⁸

À partir de cette succession de métamorphoses – *défilé-marchandise*, puis *défilé-spectacle* et enfin *défilé-rêve* –, nous pouvons faire le même constat que Frédéric Godart : la Mode semble se diriger toujours plus vers une *évacuation du réel*, du *tangible*, au profit du *virtuel*¹⁴⁴⁹, une des caractéristiques principales du spectacle selon Debord. Tansy E. Hoskins présente d'ailleurs le tout comme un processus de « mystification de la mode » [« mystification of fashion »¹⁴⁵⁰].

Par cette connexion, nous comprenons la place pertinente de la Mode dans les études visuelles – lesquelles se sont penchées, à la suite de *Surveiller et punir* de Foucault, sur la notion de spectacle en tant que « technologie de la séparation [...] dont la fonction consiste à fragmenter et à discipliner les individus »¹⁴⁵¹. La mode *visibilise* le pouvoir, et fait ainsi profiter les « pouvoirs de l'image » au *pouvoir en soi*¹⁴⁵².

¹⁴⁴³ Dominique Schroeder, « Défilés de mode : des semaines de préparation, quinze minutes pour convaincre », *Fashion Network*, 23/02/2008, URL : <https://fr.fashionnetwork.com/news/Defiles-de-mode-des-semaines-de-preparation-quinze-minutes-pour-convaincre,28915.html>. Consulté le 30/12/2021.

¹⁴⁴⁴ Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁴⁴⁵ Caroline Evans, « The Enchanted Spectacle », *op. cit.*, p. 272.

¹⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 286.

¹⁴⁴⁷ Giulia Mensitieri, *Le plus beau métier du monde*, *op. cit.*

¹⁴⁴⁸ Traduction personnelle de : « Part of the mystique of couture is that the client feels she is the unique purchaser of a model. The luxurious and phantasmagorical dreamworld of the mannequin parade fostered this illusion, but could also be put to use in the hard-headed business of international sales to department store buyers and agents. » (Caroline Evans, « The Enchanted Spectacle », *op. cit.*, pp. 286-287.)

¹⁴⁴⁹ Frédéric Godart, « La sociologie de la mode, un fait social total », *conf. cit.*

¹⁴⁵⁰ Tansy E. Hoskins, *Stitched Up, The Anti-Capitalist Book of Fashion*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁴⁵¹ Maxime Boidy, *Les études visuelles*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁴⁵² Louis Marin, *Des Pouvoirs de l'image*, *op. cit.*

8.2.3. La crise du défilé de mode : une conséquence attendue du spectacle ?

La logique du patron de Netflix déclarant « nous sommes en concurrence avec le sommeil [...] et nous sommes en train de gagner » rejoint bien celle d'un ancien patron de TF1 qui voulait occuper notre « temps de cerveau disponible ». (Serge Abiteboul, Jean Cattani, *Nous sommes les réseaux sociaux*, Paris, Odile Jacob, 2022, p. 47.)

Nous devons toutefois noter que le défilé, même sous sa forme-rêve, connaît une crise actuellement, du fait de sa concurrence avec d'autres médias. Les différentes expressions sémiotiques s'affrontent non seulement au sein du défilé, entre les défilés ou les fashion weeks, mais tout autant par la concurrence de la Mode avec tous les autres spectacles à la disposition de ses spectateurs. Par exemple, quand Isabelle Guichot, ex-directrice générale de *Balenciaga*, était interrogée sur la place des défilés dans leur stratégie de communication, elle répondait :

[Notre communication] passe bien sûr par les défilés mais aussi par les campagnes de publicité, par les éditoriaux dans les magazines, et puis par tout le digital, qui est de nos jours un outil fondamental de développement de l'image. Enfin, elle passe bien évidemment par le concept de nos magasins, les vitrines, et plus généralement tout le langage visuel.¹⁴⁵³

Cette *désacralisation* du défilé de mode dans le système de la Mode peut s'expliquer par l'accélération de la diffusion et de la multiplication des types d'images. Donald Potard a résumé le souci de la sorte : le « vêtement peut avoir été vu cent fois avant qu'il n'arrive en boutique, il n'y a plus de *surprise alors que l'essence de la mode, c'est justement la surprise*. »¹⁴⁵⁴ Antigone Schilling, journaliste de mode du site *Slate.fr*, appuie notamment ce constat, à partir d'une désaffection des vêtements au sein de cette guerre du visible qu'est le défilé de mode : si « les vêtements, en principe clou de l'événement, sont bien sur le podium, les yeux sont aujourd'hui davantage rivés sur les personnalités présentes dans la salle »¹⁴⁵⁵, et donc,

Aujourd'hui, le défilé est davantage un espace médiatique, un vecteur de communication utilisant les réseaux sociaux. La présence de personnalités (des actrices aux instagrameuses ou influenceuses de tous bords) au premier rang est souvent plus importante que les vêtements montrés. Après un défilé, les journalistes reçoivent souvent deux communiqués : l'un avec les photos des modèles, l'autre avec la liste des

¹⁴⁵³ Eryck de Rubercy, « La haute couture selon Balenciaga, Entretien avec Isabelle Guichot », *Revue des deux mondes, Le sens de la mode*, 2, 2014, p. 48.

¹⁴⁵⁴ Donald Potard, cité dans : Antigone Schilling, « Le monde poétique et spectaculaire des vrais défilés de mode », art. cit.

¹⁴⁵⁵ Antigone Schilling, « À quoi sert encore un défilé de mode? À voir ou à être vu? », *Slate.fr*, 05/10/2023, URL : <https://www.slate.fr/story/254277/defile-mode-changements-quoi-sert-fashion-week-haute-couture-pret-a-porter>. Consulté le 09/10/2023.

stars assises au premier rang, évidemment sans qu'il soit précisé si les invités ont ou non fait l'objet d'une rémunération.¹⁴⁵⁶

Le tout provoque alors non seulement une aliénation du vêtement, mais tout autant de la Mode en soi¹⁴⁵⁷. De même, l'universitaire de la mode Vicki Karaminas atteste que :

Dans le passé, l'image servait de complément aux défilés, et l'accès aux salons et aux défilés était limité aux rares personnes qui pouvaient se permettre le coût des vêtements et le voyage vers ces événements. Aujourd'hui, l'image et l'objet, la matérialité et l'immatérialité sont de plus en plus flous.¹⁴⁵⁸

Ou encore Anthony Vaccarello, directeur artistique de la maison de haute couture *Yves Saint-Laurent*, nous explique que, selon lui, en « termes de communication, faire un film a plus d'impact sur les gens qu'une collection » – suite à l'entrée de la griffe de haute couture dans le financement de divers moyens ou longs métrages¹⁴⁵⁹. La forme-spectacle de la Mode, ainsi que sa forme-rêve, initiées par la Mode des années 80, a tout d'une perturbation sémiotique de la Mode en soi ; et nous comprenons alors pourquoi la Mode de Martin Margiela, centrée sur le silence et le retrait de soi, bien qu'ayant participé à cette forme, permet malgré tout de recentrer la Mode sur le vêtement, à partir d'un rejet de tout signifiant autre que propre à la Mode. Sa critique du spectacle rejoint aisément la pensée lyotardienne, notamment à partir d'une critique de la *théâtralité* inhérente à tout spectacle. En effet, la mise en relation du spectacle et du figuratif dans la pensée lyotardienne prend la forme de la critique de la théâtralité, à partir d'un concept de « théâtre libidinal »¹⁴⁶⁰. Celui-ci, relié à la *représentation* et au pouvoir¹⁴⁶¹, s'incarne à partir d'une opposition entre *intérieur* et *extérieur*¹⁴⁶² : le spectacle sépare le spectateur – ou l'*Homo spectator*¹⁴⁶³ – de l'extérieur, du réel, à partir d'une « clôture de la représentation »¹⁴⁶⁴ – la représentation ayant alors une fonction de « valoir pour »¹⁴⁶⁵. À partir de cela, la scène théâtrale devient pareille à un cube : intitulé tantôt le cube théâtral¹⁴⁶⁶, représentatif¹⁴⁶⁷, tantôt

¹⁴⁵⁶ *Ibid.*

¹⁴⁵⁷ « Quand le décor et l'histoire sont imposants, on peut arriver à ne plus vraiment voir le vêtement et à demeurer étonné par le spectacle. » (*Ibid.*)

¹⁴⁵⁸ Vicki Karaminas, « Image », in Vicki Karaminas, Adam Geczy (dirs.), *Fashion and Art*, Oxford, Berg, 2012, p. 182.

¹⁴⁵⁹ David Katz, « Le géant de la haute couture Saint Laurent lance une branche production de longs-métrages », *Cineuropa.org*, 12/07/2023, URL : <https://cineuropa.org/fr/newsdetail/446239/>. Consulté le 25/07/2023.

¹⁴⁶⁰ *EL*, p. 11.

¹⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁶² *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁶³ Marie-José Mondzain, *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007.

¹⁴⁶⁴ *EL*, p. 12.

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 12.

la « chambre représentative » – « close sur elle-même »¹⁴⁶⁸. Dans tous les cas, le spectacle *filtre* les impulsions de l'extérieur¹⁴⁶⁹ pour les représenter sur scène – sous forme de simulacres imitant leurs référents –, et les spectateurs, à l'image des prisonniers du mythe de la caverne, se voient ligotés sur leurs sièges¹⁴⁷⁰. Lyotard reprend aussi le mythe de la Méduse¹⁴⁷¹ pour caractériser le spectacle. Il en est des mêmes conséquences pour les spectateurs d'un défilé de mode, comme l'appuie le culte actuel de la forme-rêve des défilés. Nous avons ainsi vu que l'évolution du défilé de mode, et la présence toujours plus accrue du spectacle dans la Mode, rapprochent cet art d'une industrie – voire, pour reprendre le vocabulaire d'Adorno et d'Horkheimer, d'une *industrie culturelle*, à partir d'une théâtralité aliénante, empêchant de s'inviter sur la scène aussi bien le réel que la sensation – si l'on reprend cette opposition de Gilles Deleuze :

C'est très curieux, mais c'est un point de vitalité extraordinaire. Quand Bacon distingue deux violences, celle du spectacle et celle de la sensation, et dit qu'il faut renoncer à l'une pour atteindre l'autre, c'est une espèce de déclaration de foi dans la vie.¹⁴⁷²

Or, cette *spectacularisation* de la Mode est, actuellement, suite à la concurrence médiatique de la mode avec d'autres industries culturelles, en train de faire perdre la Mode au jeu de la *communication généralisée*. En revanche, l'attitude de couturiers comme Martin Margiela – tel que nous allons le vérifier dans le prochain chapitre de notre thèse – permet *d'aliéner cette aliénation*, à partir notamment d'un *retour au réel*. Prenons, par exemple, le cas de son second défilé de mode, en 1989¹⁴⁷³, au sein duquel les mannequins étaient autorisées à sourire, rire, et à défiler avec des enfants – qui s'ennuyaient dans les rangées du défilé de mode. Par ces gestes, la Mode se départit de ses qualificatifs spectaculaires, qui ont toujours séparé le défilé de ses spectateurs. Cela dit, le développement de la forme-spectacle dans la Mode ne s'arrête pas à ce moment-là, puisque cet exemple de défilé est aujourd'hui repris et industrialisé par tous les couturiers qui souhaitent créer du spectacle en Mode. Il se trouve que ces gestes et ceux du défilé-spectacle reposent sur un même mécanisme, que l'on estime relever de la *fascination*.

¹⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*

¹⁴⁷⁰ « le dos des esclaves assis ligotés au fond de leur caverne » (*Ibid.*, p. 12.)

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 291.

¹⁴⁷² Gilles Deleuze, « Francis Bacon » in Adnen Jdey, *Gilles Deleuze, la logique du sensible – Esthétique & clinique*, Cherbourg-en-Cotentin, De l'incidence, 2013, p. 61.

¹⁴⁷³ Martin Margiela, *Printemps/été 1990*, Paris, 1989.

8.3. *Lamode* et la logique de la fascination

C'est le privilège des plus grands – Chanel par exemple – d'*arrêter* un moment le temps de la mode, forme suprême de distinction. (Pierre Bourdieu, Yvette Delsaut, « Le couturier et sa griffe », art. cit., p. 17.)

Il faut figer l'œil, vite. (« Paradoxe du graphiste » in *MP*, p. 47. Nous soulignons.)

Suivant cette *mise en images* du pouvoir, le système-Mode relève manifestement d'un régime figuratif du vêtement, à partir du fait qu'elle cultive en son cœur un dispositif de *fascination*, voire une « esthétique de la *sidération* »¹⁴⁷⁴. La notion donnant le mieux à voir ce mécanisme – estimée propre à la Mode par Elisabeth Wilson¹⁴⁷⁵ et Virginia Postrel¹⁴⁷⁶ – est celle du *glamour*. Nous associons ce qualificatif de glamour à celui de *somptueux*¹⁴⁷⁷, d'*éclat*¹⁴⁷⁸, de *charme*¹⁴⁷⁹, d'*aura*¹⁴⁸⁰, de *chic*¹⁴⁸¹, ou de *présence*¹⁴⁸², à l'image de la *parure* selon Simmel, qui fait briller son porteur tel un astre fonctionnant dans le monde du suprasensible. Qui plus est, cette cartographie conceptuelle – réunissant la fascination, le glamour, la sidération, la somptuosité etc. – s'avère être dans la continuité du sublime kantien, qui se trouve être « ramené à un conflit entre la *raison* et l'*imagination*, au point qu'il n'y ait peut-être pas de possibilité de présentation d'un tel conflit »¹⁴⁸³ : dans tous ces cas, la raison ne peut se représenter exactement ce qu'elle cherche à mettre en imagination, suivant l'immensité infinie de la tâche. Le vêtement de mode, quand il atteint ce niveau d'éclat, donne une impression de *plus vrai que nature*, au point que l'entendement en devient complètement défait, et que seul règne alors le sensible.

C'est vraisemblablement d'un mécanisme de ce type que parle Lyotard dans *Économie libidinale*, à propos de ce qui fait tenir debout un *théâtre religieux*¹⁴⁸⁴ qui « ne s'inscrit pas

¹⁴⁷⁴ Isabelle Barbéris et Martial Poirson cités dans : Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, op. cit., p. 181. (Nous soulignons.)

¹⁴⁷⁵ Elisabeth Wilson, « A Note on Glamour », *Fashion Theory*, 11, 1, 2007, p. 95.

¹⁴⁷⁶ Virginie Postrel, *The Power of Glamour, Longing and the art of visual persuasion*, New York, Londres, Toronto, Sydney, New Delhi, Simon & Schuster, 2013.

¹⁴⁷⁷ Le *somptueux* représente le cœur de la mode selon Quentin Bell. « [P]ar somptuosité[, il] enten[d] les qualités du vêtement qui, d'une manière ou d'une autre, ont suscité le respect et l'admiration. » (Quentin Bell, *Mode et société, Essai sur la sociologie du vêtement* [1976], Paris, PUF, 1992, p. 29.)

¹⁴⁷⁸ Anthony Mathé, *Le corps à sa façon*, op. cit., p. 117.

¹⁴⁷⁹ *Ibid.*

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*

¹⁴⁸¹ Roland Barthes, « Le match Chanel-Courrèges », art. cit., p. 131.

¹⁴⁸² Anthony Mathé, *Le corps à sa façon*, op. cit., p. 117.

¹⁴⁸³ Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, op. cit., p. 162.

¹⁴⁸⁴ *EL*, p. 85

seulement en langages, mais en mouvements de corps, se dotant de gestes, de vêtements, de masques, d'instruments musicaux, de bâtisses, *c'est-à-dire d'éléments* ici aussi les plus arbitraires matériellement, *les plus libidinalement efficaces.* »¹⁴⁸⁵ L'efficace libidinale mentionnée par Lyotard passe donc de la *force déposée dans des signes* – pour reprendre la formule de Louis Marin¹⁴⁸⁶ – qui correspondrait donc au glamour. Simmel rejoint ainsi pleinement et paradoxalement¹⁴⁸⁷ Lyotard sur ce point, car sa vision de la Mode relève de la même *libidinalité* : les individus y subliment des objets, et établissent des transferts de flux libidinaux vers de la Mode – notamment suite à la rencontre d'un barrage libidinal, comme peuvent l'être la morale ou les lois somptuaires. Ajoutons que selon Quentin Bell, ce caractère de la Mode – qu'il résume dans la notion de somptuosité – dépend surtout de son aspect marchand et capitaliste¹⁴⁸⁸.

Dans tous les cas, la Mode persiste et s'inscrit pleinement à partir d'un caractère magique, allant par-delà toute considération logique ou économique ; notons que plusieurs travaux de fiction reprennent de la Mode surtout cet aspect mystique, magique et métaphysique¹⁴⁸⁹. Nous identifions en ce concept le catalyseur premier de la Mode et des défilés de mode ; en outre, les hauts-couturiers – chacun à sa propre manière, et en utilisant tous les éléments de la Mode – cherchent à répondre à la même question suivante : qu'est-ce que le glamour ? Par ce terme est entendu tout ce qui relève de la *forme-spectacle* de la Mode, et aussi ce qui s'est propagé dans toute manifestation visuelle rappelant de près ou de loin la Mode, voire plus précisément la haute couture en tant que spectacle de la Mode. De sorte qu'un film comme *The Neon Demon*¹⁴⁹⁰, ordinairement présenté comme découlant d'une réflexion sur la généalogie de la beauté, ou *Uncut Gems*¹⁴⁹¹, présenté comme mise en image du trafic de pierres précieuses, s'intègrent tous deux dans ce questionnement à propos du glamour : les figures de mode font perdre toute rationalité aux individus peuplant ces films, et tous se sentent attirés par ces objets sans comprendre exactement d'où vient cette fascination. Nous pourrions ainsi rapprocher cette notion de glamour de celle de l'*apparure* – à la différence que, au-delà du fait que l'*apparure*

¹⁴⁸⁵ *Ibid*, p. 86.

¹⁴⁸⁶ Louis Marin, *Pascal et Port-Royal*, op. cit.

¹⁴⁸⁷ Nous tenons ce rapprochement paradoxal puisque les quelques paroles de Lyotard à propos du signifiant « mode » sont loin d'être rapprochables de ses écrits de sa période libidinale.

¹⁴⁸⁸ Il présente « la manifestation du pouvoir d'achat [comme étant] la forme la plus simple de la somptuosité ». (Quentin Bell, *Mode et société*, op. cit., p. 33.)

¹⁴⁸⁹ À la suite de l'influence de la mode des photographies de fées sur la mode britannique du début du XX^e siècle, Bell disait « que la mode, si elle influence notre conception du beau et notre perception de l'histoire, marque aussi notre vision du surnaturel. » (*Ibid.*, p. 92.)

¹⁴⁹⁰ Nicolas Winding Refn, *The Neon Demon*, op. cit.

¹⁴⁹¹ Joshua Safdie, Ben Safdie, *Uncut Gems*, New York, A24, 2019.

n'a pas intégré le vocabulaire du langage ordinaire, le glamour est riche d'une historiographie qui incarne au mieux ce que nous entendons par *lamode*. Nous pouvons donc donner à voir ci-après les ramifications du glamour avec la notion de spectacle, notamment à partir de ses mécanismes de fascination ou de sidération. Cette entreprise implique de citer non seulement des sources issues de la modologie, mais tout autant d'autres disciplines, telles que les études visuelles – car elles peuvent révéler du glamour un certain *pouvoir* de l'image.

8.3.1. Le glamour, un régime esthétique de fascination

Il nous faut toutefois préciser tout d'abord qu'étymologiquement, le glamour possède des origines communes avec la notion de *grammaire*, cette « *ars obligatoria* » – si l'on reprend ce qualificatif de Jakobson¹⁴⁹². Glamour et grammaire correspondant ainsi originellement à une forme de magie, et de séduction¹⁴⁹³, propre aux mots et aux images. Nous pouvons y lister aussi l'imaginaire *gothique*, *romantique*, *préraphaélite* et d'*outre-monde*¹⁴⁹⁴ : « [l]e point commun entre les mots “glamour” et “grammaire” est la magie. Selon l'*Oxford English Dictionary*, *glamour* dérive de *grammar* à travers une ancienne association entre savoir et enchantement. Il fut un temps où la grammaire ne désignait pas seulement la connaissance de la langue, mais englobait toutes les formes de savoir, ce qui, à une époque moins scientifique, incluait des choses comme la magie, l'alchimie, l'astrologie, voire la sorcellerie. »¹⁴⁹⁵

Il apparaît ainsi que le concept de glamour est un *signifiant flottant* – à rapprocher des notions de *magie* et de *performativité*¹⁴⁹⁶. Nous pouvons aussi corréler le glamour au *charisme*¹⁴⁹⁷ ou au *prestige*¹⁴⁹⁸. Ce concept a été associé au XX^e siècle à tout ce qui relève du cinéma¹⁴⁹⁹, des stars¹⁵⁰⁰ et des vedettes¹⁵⁰¹ – comme en témoigne l'entrée « Le visage de Garbo » des

¹⁴⁹² Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, 1, *op. cit.*, p. 201.

¹⁴⁹³ Au sujet de ce lien entre séduction, charme et magie, voir : Jean Baudrillard, *De la séduction*, *op. cit.*

¹⁴⁹⁴ Elizabeth Wilson, « A Note on Glamour », *art. cit.*, p. 96

¹⁴⁹⁵ Traduction personnelle de « The bridge between the words glamour and grammar is magic. According to the OED, glamour evolved from grammar through an ancient association between learning and enchantment. There was a time when grammar described not just language knowledge but all forms of learning, which in a less scientific age included things like magic, alchemy, astrology, even witchcraft. » (Roy Peter Clarke, *The Glamour of Grammar: A Guide to the Magic and Mystery of Practical English*, New York, Boston, Londres, Little, Brown and Company, 2010, pp. 2-3)

¹⁴⁹⁶ Claude Lévi-Strauss a lié la notion de « signifiant flottant » à celles de *magie* ou *mana*. (Claude Lévi-Strauss, *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, Paris, PUF, 1950, pp. 43-44.)

¹⁴⁹⁷ Elizabeth Wilson, « A Note on Glamour », *art. cit.*, p. 97, p. 99.

¹⁴⁹⁸ Max Weber, *Économie et société T.I, Les catégories de la sociologie*, [1921], Paris, Plon, 1995, p. 345.

¹⁴⁹⁹ Voir : Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992, pp. 62-63. Elisabeth Wilson, « A Note on Glamour », *art. cit.*, p. 95.)

¹⁵⁰⁰ Edgar Morin, *Les stars* [1972], Paris, Seuil, 2015.

¹⁵⁰¹ Violette Morin, « Les Olympiens [1963] », *Communications*, 2012, 2 n° 91, 2012, pp. 11-27.

Mythologies de Barthes¹⁵⁰². C'est à partir de ce type de fait que le cinéaste Josef Von Sternberg a été induit à faire la description suivante de cet effet :

Le glamour, c'est cette qualité qui consiste à provoquer, allécher, séduire, fasciner, ravir, ensorceler, toutes choses qui soumettent la structure émotionnelle du spectateur à un état de vibration et de torsion. Le glamour peut également, bien que rarement, produire une satisfaction purement esthétique, distincte de toute impulsion primitive, en commençant par vider votre corps de tout son sang.¹⁵⁰³

À partir de cette connexion entre glamour et grammaire, nous pouvons mieux comprendre pourquoi une des définitions majeures de la Mode est celle d'un régime prescriptif de l'habillement : de même qu'il s'agit de respecter les règles de la grammaire quand on s'exprime (allant jusqu'à la violence des *régimes de contrôle* par la communication, selon Deleuze¹⁵⁰⁴), la Mode peut être appréhendée comme non pas un langage, mais un dispositif régissant ce langage. Le glamour pourrait alors se rapprocher d'un pouvoir des images sur les êtres : c'est ce qu'il faut respecter, sans que l'on sache forcément pourquoi, mais à partir de ce que l'on comprend, suivant ce que l'on voit. La Mode aurait alors tout du *mot d'ordre*¹⁵⁰⁵, étudié par Deleuze et Guattari, mais adaptée au monde des images :

Nous appelons mot *d'ordre*, non pas une catégorie particulière d'énoncés explicites... mais le rapport de tout mot ou de tout énoncé avec des présupposés implicites [...]. Les mots d'ordre ne renvoient donc pas seulement à des commandements, mais à tous les actes qui sont liés à des énoncés par une « obligation sociale ».¹⁵⁰⁶

Devrions-nous peut-être parler d'*image d'ordre*, quant à *lamode* ? Dans tous les cas, à partir de cette notion de glamour et de mot d'ordre, les vêtements en tant qu'images, ainsi que les images de Mode, s'insèrent aisément dans les études de culture visuelle actuelle à propos de la vie des images, et de leur influence sur nos comportements. Au sein de celles-ci, nous pensons en particulier à la théorie de l'acte d'image de Horst Bredekamp.

À l'inverse de l'acte de langage, la problématique de l'acte d'image consiste à déterminer la puissance dont est capable l'image, ce pouvoir qui lui permet, dans la

¹⁵⁰² Roland Barthes et Elizabeth Wilson attestent tous deux du pouvoir glorieux de Greta Garbo. (Roland Barthes, « Le visage de Garbo » in *Mythologies*, op. cit., pp.65-67. Elizabeth Wilson, « A Note on Glamour », art. cit., p. 99.)

¹⁵⁰³ Josef von Sternberg cité dans : Serge Marcel, *La société du spectral*, op. cit., p. 20.

¹⁵⁰⁴ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », op. cit., p. 298.

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*

¹⁵⁰⁶ *1000P*, p. 100.

contemplation ou l'effleurement, de passer de la latence à l'influence visible sur la sensation, la pensée et l'action.¹⁵⁰⁷

Ainsi, suivant cette théorie, les images détermineraient en partie le sensible, nos réflexions et nos gestes. Le glamour appuierait pleinement cet aspect des images de Mode : il suffit simplement d'étudier la performativité du costume¹⁵⁰⁸ – sur soi ou les autres – pour attester de ce pouvoir du vêtement.

8.3.2. Le glamour, un pouvoir de l'image

Le glamour a donc tout d'un propre – ou d'un pouvoir – de l'image¹⁵⁰⁹, aisément associable à la notion de *fétiche*¹⁵¹⁰ reprise par Marx et William John Thomas Mitchell, pour qualifier l'aspect *réifiant* de toute image¹⁵¹¹, notamment à l'ère industrielle¹⁵¹². Le glamour en tant qu'effet pourrait alors être ce qui persiste des croyances magiques d'autrefois à l'ère de la modernité – à l'image du *Turc mécanique* cachant un joueur d'échecs chevronné, utilisée par Walter Benjamin pour montrer que le *matérialisme historique marxiste* correspond à un maquillage des dernières onces du sentiment religieux¹⁵¹³.

Ajoutons que la notion de glamour peut être rapprochée de celle de « l'inéluctable scission du voir » de Georges Didi-Huberman¹⁵¹⁴, « pont mystérieux » qui s'établit entre l'âme d'un spectateur et l'objet de son regard¹⁵¹⁵. Il l'illustre avec un extrait de l'*Ulysse* de Joyce¹⁵¹⁶, au sein duquel un personnage pense à sa mère à partir d'une association iconique entre le crachat « d'humeurs vertes » de celle-ci – dernière image qu'il a eu d'elle avant la mort de cette dernière – et les éléments marins à la surface de la mer – le frai et le varech –, tout autant

¹⁵⁰⁷ Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit., p. 44.

¹⁵⁰⁸ À ce sujet, voir : Élodie Chazalon, « Power (?) dressing : les dessous de la performativité vestimentaire » in François Hourmant (dir.), *Vêtements, modes et résistance*, op. cit., pp. 157-184.

¹⁵⁰⁹ À ce sujet, voir : David Freedberg, *Le Pouvoir des images* [1989], Paris, Gérard Monfort, 1998 ; Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, op. cit. ; Emanuele Coccia, *La vie sensible*, op. cit., p. 125 ; Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit.

¹⁵¹⁰ Notons d'ailleurs que Bredekamp associe directement l'acte d'image au caractère fétiche de la marchandise. (*Ibid.*, p. 40.)

¹⁵¹¹ Sur la reprise de ce concept de Marx par Mitchell, voir son chapitre « La rhétorique de l'iconoclasme, marxisme, idéologie et fétichisme », de son *Iconologie*. (William John Thomas Mitchell, *Iconologies*, op. cit., pp. 225-285.)

¹⁵¹² Elisabeth Wilson, « A Note on Glamour », art. cit., p. 97.

¹⁵¹³ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, op. cit.

¹⁵¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., pp. 9-15.

¹⁵¹⁵ Eugène Delacroix, cité dans : Yannick Haenel, *Le désir comme aventure*, Paris, Fayard, Mille et une nuits, 2021, p. 12.

¹⁵¹⁶ James Joyce, *Ulysse* [1936], Paris, Gallimard, 2004.

verdâtres. Dès lors, cette association rend *inélucltable* le fait de voir sa *mère* dès qu'il voit la *mer* :

L'« inélucltable modalité du visible » prend alors pour Dedalus la forme d'une contrainte ontologique, *médusante*, où *tout ce qui est à voir est regardé par la perte de sa mère* [...]. Ainsi Stephen ne voyait-il plus les yeux en général que comme des taches de mer glauque, et la mer elle-même comme un « bol plein d'eaux amères » allant et venant, « sombre marée » battant dans l'espace et, pour finir, « battant dans ses yeux, troublant sa vision ». ¹⁵¹⁷

Quand bien même l'inélucltable modalité du visible aurait tout d'une *malédiction visuelle*, le glamour partage aussi cette capacité d'*envoûtement* – signifiant associé à la figure (et au figural) par Bertrand Gervais¹⁵¹⁸ –, de *captivation*¹⁵¹⁹ – concept d'Alfred Gell, caractérisant cette *saisie du regard*¹⁵²⁰ par l'objet d'art doué d'*agentivité*, et agissant comme un piège à pensées –, de « capture par saillance » de l'attention automatique¹⁵²¹, ou d'*hypnose* – signifiant associé au spectacle selon le *situationnisme*¹⁵²², ainsi qu'au figural, aussi, par Philippe Dubois¹⁵²³ –, qui consiste à accompagner l'esprit de celui qui en aurait été témoin. De ce fait, nous pouvons ainsi davantage conjuguer la notion de glamour et celle d'*apparure* – comme en atteste Elisabeth Wilson qui rapproche le glamour des notions d'*apparence* et d'*apparition* :

Le glamour est avant tout une qualité attribuée à un individu. C'est une *apparence*, y compris dans le sens surnaturel ou magique du terme – comme une apparition. Toutefois, cette apparence de glamour réside dans, ou se crée à travers, une combinaison de tenue, de coiffure, de parfum, voire de *mise en scène* [en français dans le texte]. Son résultat final est l'éclat, le masque de perfection, l'intangibilité et le pouvoir numineux de l'*icône*. ¹⁵²⁴

¹⁵¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., pp. 12-13.

¹⁵¹⁸ Bertrand Gervais, *Au bout des doigts*, op. cit., p. 42.

¹⁵¹⁹ Alfred Gell, *Art and Agency, an Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 71.

¹⁵²⁰ Nous faisons ici référence à une citation de Kafka, à propos des effets performatifs des images selon lui : « [c]e n'est pas le regard qui saisit les images, ce sont elles qui saisissent le regard. Elles submergent la conscience. » (Franz Kafka, cité dans : Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka* [1968], Paris, Les Lettres Nouvelles, Maurice Nadeau, 1978, p. 213.)

¹⁵²¹ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, op. cit., p. 224.

¹⁵²² Comme en atteste Jonathan Crary, en pointant du doigt la formule « comportement hypnotique » de la thèse 18 de *La Société du spectacle*. (Jonathan Crary, « Le capitalisme comme crise permanente de l'attention », in Yves Citton (dir.), *L'économie de l'attention, Nouvel horizon du capitalisme ?*, op. cit., p. 52.)

¹⁵²³ Philippe Dubois, « L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 » in François Aubral, Dominique Château (dirs.), *Figure, figural*, op. cit., p. 265.

¹⁵²⁴ Traduction personnelle de : « Glamour is primarily an attribute of an individual. It is an *appearance*, including the supernatural, magical sense of that word—as in apparition. The appearance of glamour resides, though, or is created in combination with dress, hair, scent, and even *mise en scène*. Its end result is the sheen, the mask of perfection, the untouchability and numinous power of the *icon*. » (Elisabeth Wilson, « A Note on Glamour », art. cit., p. 105.)

8.3.3. Le glamour, un effet-Méduse

Un autre concept que nous convoquons pour décrire le glamour, à la suite du texte de Didi-Huberman et de la mention d'un aspect médusant de cette inéluctable modalité du visible, est celui de l'*effet-Méduse*, pensé par William John Thomas Mitchell¹⁵²⁵ pour décrire le fait pour un spectacle – de quelque nature qu'il soit – de *statufier* celui qui en est témoin¹⁵²⁶. L'effet-Méduse a comme principe moteur celui de créer de la fascination, cette « intensité d'une relation entre un sujet et un objet, entre un spectateur et un spectacle, et l'interaction mutuelle entre un sujet et un assujetti, dont la distinction entre-deux semble se flouter »¹⁵²⁷. La fascination peut se voir sur un individu – ces marqueurs révèlent le *succès performatif* d'un acte d'effet-Méduse. À ce mécanisme des images pour caractériser le glamour, nous pouvons adosser tout autant cette *logique de la fascination* – compromis entre l'*attirance* et le *rejet*¹⁵²⁸, dont la connivence avec la notion de glamour a été étudiée par Sybille Baumbach¹⁵²⁹, ancienne doctorante de Mitchell, à la suite notamment de la reprise du glamour par John Berger. Ce dernier lie d'ailleurs publicité, Mode et glamour comme suit :

Comment [...] la publicité reste-t-elle crédible ? [...] [P]arce que sa véracité ne se juge pas d'après l'accomplissement de ses promesses, *mais par la correspondance qui existe entre ses fantasmes et ceux du spectateur-acheteur*. Son point d'ancrage essentiel n'est pas la réalité mais le *rêve éveillé*. Pour mieux comprendre cela, il nous faut revenir à la notion de glamour. Le glamour est une invention moderne. Aux beaux jours de la peinture à l'huile, il n'existait pas. Les concepts de grâce, d'élégance, d'autorité équivalaient à quelque chose d'apparemment semblable mais en fait fondamentalement différent. [...] *Le glamour existe seulement si l'envie sociale devient une émotion personnelle commune et généralisée*. [...] C'est cela qui permet de comprendre la raison pour laquelle la publicité reste crédible. Le fossé qui existe entre ce que la publicité offre en réalité et l'avenir qu'elle promet correspond au fossé entre ce que le spectateur-acheteur sait sur lui-même et ce qu'il voudrait être. Les deux fossés n'en font plus qu'un ; et au lieu que ce fossé unique soit comblé par l'action ou par l'expérience vécue, il est rempli par des rêves éveillés de glamour et de prestige.¹⁵³⁰

¹⁵²⁵ William John Thomas Mitchell, *Que veulent les images ?*, op. cit., p. 54.

¹⁵²⁶ Horst Bredekamp parle aussi d'effet-Méduse à propos d'un phénomène de même nature dans le cas des œuvres d'art. (Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit., p. 218.)

¹⁵²⁷ Traduction personnelle de : « the intensity of the relation between subject and object, spectator and spectacle ». (Sybille Baumbach, « Medusa's Gaze and the Aesthetics of Fascination », *Anglia*, 128, n°2, 2010, p. 230.)

¹⁵²⁸ Elisabeth Wilson atteste de cette relation. Dès lors, la fascination « naît de la combinaison de deux forces opposées et marque l'éveil simultané d'une profonde attirance et d'un intense dégoût. » (Elisabeth Wilson, « A Note on Glamour », art. cit., pp. 101-102. Traduction personnelle de « It arises from the combination of two opposing forces and marks the concurrent awakening of deep attraction and intense repulsion. » [Sybille Baumbach, *Literature and Fascination*, op. cit., p. 3.]

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p.38, p. 216.

¹⁵³⁰ John Berger, *Voir le voir*, op. cit., pp. 148-150.

Dès lors, suivant ces qualifications du glamour en tant que *caractère fétiche* des vêtements et de la Mode, en tant qu'*inéductibilité du visible*, en tant qu'*effet-Méduse* et en tant que *dispositif de fascination*, il en ressort une appréciation de la Mode comme centrée bien plus sur les *effets* qu'elle peut provoquer, plus que sur ce qui la compose : à la suite de l'approche de Simmel à la Mode comme une *économique pulsionnelle*¹⁵³¹, Elisabeth Wilson décrit ainsi l'effet du glamour comme un « champ de force » [« force-field »¹⁵³²] de la Mode, et qui se trouve directement relié [« adjunct »] au « pouvoir »¹⁵³³ – au sens large. Dans le cadre de notre description de la Mode en tant que régime figuratif, il nous faut mettre en avant une dernière logique figurative en jeu dans la Mode pour pouvoir attester des liens précis entre la notion de *glamour* et de *lisible* dans la pensée lyotardienne. Ce dernier rapprochement permet de préparer le terrain à notre analyse de Margiela, lui qui a notamment été qualifié comme couturier luttant contre le glamour.¹⁵³⁴

¹⁵³¹ Georg Simmel, *Philosophie de la mode*, op. cit.

¹⁵³² Elisabeth Wilson, « A Note on Glamour », art. cit., p. 98.

¹⁵³³ *Ibid.*, p. 100.

¹⁵³⁴ « Il était opposé à l'idée du mannequin glamour, sous quelque forme que ce soit. » (Traduction personnelle de : « He was against the idea of the glamour model of any shape or form. » [Suzy Menkes (off) dans : Alison Chernick, *The Artist Is Absent : A Short Film on Martin Margiela*, New York, Voyeur Films, 2015.])

8.4. *Lamode* et la logique de la représentation

Nous souhaitons ainsi clore cette description du régime figuratif de *lamode* par le terme qui ne l'aura jamais représenté, c'est-à-dire celui de la *représentation* même : il s'agirait alors de mettre en rapport ce que l'on a vu en première partie de notre étude avec la notion de Mode. Ce sous-chapitre fait alors office de conclusion de cette question, avant d'aborder l'emploi lyotardien du signifiant « mode » dans un nombre restreint de textes. La Mode, à l'heure de sa *forme achevée*¹⁵³⁵, fait en effet l'objet d'un *dispositif de représentation* – comme nous l'avons vu avec Simmel et Thorstein. Or, si représentation il y a, c'est avant tout *représentation du pouvoir*, et représentation passant par une *lisibilisation* de la Mode – étant donné que la « *contrainte représentative*, c'est [...] d'abord une dépendance du visible par rapport à la parole »¹⁵³⁶, du fait que le visible n'est, justement, visible qu'à partir d'une possibilité d'être traduit en langage articulé¹⁵³⁷, c'est à dire le domaine de la raison et du *logos*. Par ce geste, la Mode s'inscrit dans les *technologies du concept*¹⁵³⁸, et devient un élément important de la logique du « logocentrisme généralisé »¹⁵³⁹ – actualisation du *capitalisme énergumène* étudié par Lyotard. Ce faisant, le *visible* est aliéné par le *dicible* ; la *figure* par le *discours* ; l'*intensité* par la *représentation*. Caroline Evans¹⁵⁴⁰ et Dick Hebdige¹⁵⁴¹ ont fait le même constat : le vêtement, la tenue, l'accessoire ou l'apparence, permettent de *figurer* quoi que ce soit, et la Mode participe directement – par « capture »¹⁵⁴², « effacement »¹⁵⁴³ des intensités – à la logique du *kapital* ou du *système* – notions reprises par Lyotard pour caractériser ce que Mirzoeff a pu appeler la *visualité*, mais d'obédience purement capitaliste. Pour en revenir malgré tout à Hebdige, ce dernier nous prouve que cette logique de la représentation à l'œuvre dans la Mode n'est pas à appréhender uniquement dans un caractère aliénant : la Mode peut faire office de résistance directe à la visualité, en s'imbibant notamment dans la signifiante et le bricolage, comme en attestent les pratiques de panoplies signifiantes des sous-cultures étudiées par Hebdige.

¹⁵³⁵ Gilles Lipovetsky, « La mode achevée » in *l'Empire de l'Éphémère*, *op. cit.*, pp. 181-337.

¹⁵³⁶ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 129. Nous soulignons.

¹⁵³⁷ Par le « jeu ordinaire de la représentation », Rancière nous dit que « la parole fait voir, elle désigne, convoque l'absent, révèle le caché. » (*Ibid.*)

¹⁵³⁸ *Ibid.*, p.126.

¹⁵³⁹ *LI*, pp. 121-123.

¹⁵⁴⁰ Caroline Evans, *Fashion at the Edge*, *op. cit.*

¹⁵⁴¹ Dick Hebdige, « Le style comme bricolage » in *Sous-Culture*, *op. cit.*, pp. 108-112.

¹⁵⁴² *DP*, p. 23.

¹⁵⁴³ *Ibid.*, p. 204.

[L]es objets les plus triviaux – une épingle à nourrice, une chaussure à bout pointu, une motocyclette – [...] s[y] chargent d'une dimension symbolique, d'une valeur de stigmat, d'emblèmes d'un exil volontaire.¹⁵⁴⁴

Hebdige nous montre ainsi comment la Mode elle-même peut être mobilisée pour défaire la Mode. Cela étant, par cette attitude de réaction, il atteste alors le fait que la Mode et sa logique de représentation sont essentiellement d'obédience à la visualité. Par cette logique de la représentation, soutenue tout autant par le concept de *patrimoine spirituel*, les vêtements intègrent la circulation des signes de la visualité, associée à « l'idéologie keynésienne, [à] la représentation technobureaucratique que des intellectuels coupés de la pratique se font du système »¹⁵⁴⁵ ; et les vêtements participent directement à l'édification de cette esthétique qui *classe, organise et représente* les hiérarchies sociales. Subséquemment, ce mécanisme intègre immédiatement la Mode au « théâtre de la représentation nihiliste »¹⁵⁴⁶, constaté par Lyotard lors de l'écriture d'*Économie libidinale*. De même que Rancière¹⁵⁴⁷, Lyotard présente *ce théâtre nihiliste de la représentation* comme plus qu'une simple « mise en scène »¹⁵⁴⁸ : c'est une véritable mise « en cage, en prison, en usine »¹⁵⁴⁹ des pulsions et des désirs, au profit de la redite. Dès lors, cette critique de la représentation chez Lyotard part d'une perception de la représentation comme d'un *affaiblissement affectif* de ce à quoi se réfère la représentation. Il y perçoit aussi un propre de tout *discours théorique* – comme nous l'avons constaté dans les théories scientifiques de la Mode :

Ce qui suscite la représentation, c'est la faiblesse, la perte d'intensité, la mise en veilleuse, la normalisation. [...] La condition de représentation est interne au *discours* philosophique. Il y a congruence de l'*affaiblissement des intensités* dans le discours philosophique, de la production des concepts (c'est-à-dire d'*écarts réglés* dans l'ordre de la signification) et de la mise en représentation.¹⁵⁵⁰

La notion d'*écart réglé*, dans cet extrait, illustre le *mécanisme représentatif*, et son caractère aliénant pour le représenté : l'écart est ainsi synonyme ici de la notion d'événement ; il ne peut libérer sa force libidinale qu'à condition d'être libre de se propager sans barrière. Dès lors, *régler les écarts* revient à vouloir contrôler leur *force événementielle*, et à la mettre à distance.

¹⁵⁴⁴ Dick Hebdige, *Sous-Culture*, op. cit., p. 6.

¹⁵⁴⁵ *DP*, p. 32.

¹⁵⁴⁶ *EL*, p. 88.

¹⁵⁴⁷ « La représentation a pour lieu d'élection le théâtre, l'espace de manifestation entièrement voué à la présence, mais tenu par cette présence même à une double retenue : la retenue du visible sous le dicible, et la retenue des significations et des affects sous le pouvoir de l'action - une action dont la réalité est identique à son irréalité. » (Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op. cit., p. 132.)

¹⁵⁴⁸ *PR*, p. 33.

¹⁵⁴⁹ *EL*, p. 21.

¹⁵⁵⁰ *DP*, p. 215.

L'écart réglé est aussi associé aux *secondarités*¹⁵⁵¹, à la « *médiocre intensité* »¹⁵⁵², ou encore à « la discursivité, c'est-à-dire l'énergétique à son point le plus tiède, gris » ; et la représentation consiste alors à « arrêter tous les moments, les intensités, les processus d'affects, au minimum de tension »¹⁵⁵³. Ce n'est pas pour autant que toute ré-énonciation d'un référent soit condamnée à être un simulacre aliénant de ce référent ; la différence se situe entre la *représentation* et la *figuration* – la seconde opération consistant à continuer la ligne de fuite du référent dans un nouvel environnement, quand la représentation pose une barrière entre les deux espaces. La mise en représentation « est avant tout une *mise en extériorité* à / *l'intérieur* : scène à l'intérieur de l'ensemble scène/salle »¹⁵⁵⁴, ce qui ne manque pas de rappeler la *force de séparation* du spectacle selon les théories situationnistes. Lyotard – en reprenant la philosophie nietzschéenne pour approcher la représentation – ne manque pas alors d'associer la représentation avec le « *Kapital* » – comme force du nihilisme –, ou encore avec « la métamorphose des choses en hommes, des hommes en choses, des produits en moyens de production et inversement », et enfin avec « la loi de valeur »¹⁵⁵⁵, qui fait donc circuler tous les affects dans une économie qui les représentent et affaiblit leur intensité. Cette approche de la Mode à partir d'une logique de la représentation – associée à la « logophilie » de l'Occident¹⁵⁵⁶ – achève ainsi d'en faire un véritable discours articulé des images, au sein duquel le vêtement passe du statut d'objet visible à celui d'objet pleinement lisible. L'un des effets de la représentation, à propos des « propriétés plastiques »¹⁵⁵⁷ des objets visibles – à la suite entre autres de la révolution du Quattrocento¹⁵⁵⁸, consiste à les « effacer »¹⁵⁵⁹, notamment par de la narration, par de l'histoire ; soit le mécanisme de l'*Historia*. De plus, associée à la question de la Mode, la notion d'écart réglé ne manque pas de rappeler la définition de la Mode comme ce qui dicte les tendances et les accoutrements, associée à la tension imitation/différenciation de Simmel, ou aux *PPDM* de Baudrillard. Cette approche figurative nous permet finalement de définir directement un concept de Mode dans la pensée de Lyotard. En effet, ce que nous entendons comme « régime figuratif » de *lamode* rejoint directement la perception lyotardienne de la Mode, à partir des quelques textes sur le sujet.

¹⁵⁵¹ *Ibid.*

¹⁵⁵² *Ibid.*, p. 225.

¹⁵⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁵⁴ *DP*, p. 215.

¹⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 218.

¹⁵⁵⁶ *EL*, p. 131.

¹⁵⁵⁷ *DP*, p. 76.

¹⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 76.

8.5. *Lamode* définie directement par Lyotard

Maintenant que nous avons donné une définition exhaustive du régime figuratif de *lamode* – centré sur le spectacle, la fascination et la représentation –, nous souhaitons situer concrètement la place de la Mode dans la pensée de Lyotard ; pour voir si celle-ci est cohérente avec sa logique du figuratif.

Dans la logique lyotardienne, la Mode ne peut en aucun cas être assimilée à de la figure ; or, toute notre entreprise repose sur cette mise en relation. Il s'agirait ainsi de repérer dans quelle mesure certains aspects de la Mode peuvent être repris dans sa vision du figural, et donc de rejeter tous ceux qui reposent pleinement sur cette logique de la mise à l'écart de la sensation. C'est en ce sens que nous allons alors voir ce que Lyotard a pu dire de la Mode. Cette entreprise est à la fois inédite et difficile, du fait que Lyotard n'a jamais consacré de texte à la question de la Mode – sauf à trois reprises : dans le cadre d'une caractérisation de la culture dans la (post)modernité¹⁵⁶⁰, dans le cadre d'une critique de la figure de l'intellectuel¹⁵⁶¹, et dans le cadre de la réflexion sur les nouvelles technologies¹⁵⁶². La première fois où l'on peut voir Lyotard faire explicitement référence à la Mode, c'est notamment à partir de la *définition prescriptive* de la Mode. Chose peu étonnante quand nous revient à l'esprit l'importance du régime des phrases prescriptives dans la réflexion lyotardienne autour de la *légitimation* et de la *philosophie des phrases* – objets principaux de sa deuxième période de recherche intellectuelle.

8.5.1. La Mode & la modernité chez Lyotard

Cette première mention apparaît lors de la première journée d'entretiens entre Jean-François Lyotard et Jean-Louis Thébaud – qui sera publiée dans l'ouvrage *Au Juste*. Au cours de ces conversations, Lyotard et Thébaud discutent des *règles de légitimation*¹⁵⁶³ à l'époque postmoderne : celles de *l'incrédulité face aux grands récits de légitimation*, en se focalisant notamment sur les notions de *justice* et de *paganisme*. Il est à noter que, quand bien même le livre est présenté selon le dispositif récurrent en philosophie de la *discussion entre un élève et un maître* – avec Lyotard jouant le rôle du *sachant*, et qui répond aux questions –, ces entretiens

¹⁵⁶⁰ *AJ*.

¹⁵⁶¹ Jean-François Lyotard, « Les modes intellectuelles », *op. cit.*

¹⁵⁶² Jean-François Lyotard, Feuillet « deuxième peau », dans : « Inventaire Les Immatériaux », in *Les Immatériaux, Album et Inventaire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984.

¹⁵⁶³ Bien que Lyotard ait pu donner d'autres définitions du processus de légitimation, on peut entendre par ce terme surtout ce « processus par lequel le législateur traitant du discours scientifique est autorisé à prescrire les conditions pour qu'un énoncé face partie de la communauté scientifique », tout en étendant cette question au-delà du monde scientifique, jusqu'aux questions politiques ou esthétiques. (*CP*, p. 19.)

ont lieu au moment d'une crise philosophique¹⁵⁶⁴ de Lyotard¹⁵⁶⁵ – une crise de la *pensée théorique*, moment de « deuil du spéculatif »¹⁵⁶⁶ –, qui rend ainsi ce dialogue similaire à une conversation privée entre deux amis. Cet entretien est dans la continuité de ses réflexions autour du *l'Économie libidinale*, à partir desquelles Lyotard cherchait à montrer cette « jubilation sinistre »¹⁵⁶⁷ que « tout était intensités »¹⁵⁶⁸ en ce moment de *crise de la légitimation* : il était alors temps d'évacuer la *suprématie de la théorie* dans le discours philosophique¹⁵⁶⁹. Ces déclarations ont été perçues comme une accointance avec une pensée *accélérationniste* du capitalisme¹⁵⁷⁰ – geste qui l'a isolé au sein de l'institution philosophique de cette époque, notamment car était vu en lui une caricature de la *pensée-68*¹⁵⁷¹. Notons de même que, dans une certaine mesure, Thébaud, traverse aussi à ce moment-là une crise de ce type¹⁵⁷² : dès lors, ces entretiens sont ceux d'individus en crise cherchant à s'adonner chacun à une cure psychanalytique de l'autre.

Ainsi évolue ce premier entretien entre ces deux « partenaires bizarres »¹⁵⁷³. Partant d'une réflexion autour de cette crise, et de l'objet qui en est à l'origine, *Économie libidinale*, Lyotard et Thébaud en viennent à s'interroger sur l'importance du contenu d'un livre comparée à ses effets. Lyotard y dit qu'il préfère justement prendre le parti des effets *performatifs* d'un livre – comme dans la préface de *Dérives à partir de Marx et Freud*¹⁵⁷⁴ –, là où Thébaud est plus circonspect. C'est ainsi qu'ils en arrivent à discuter des statuts du livre de philosophie et de l'œuvre d'art¹⁵⁷⁵ à l'ère *post-classique*. Selon Lyotard, la première ère correspond à une époque où le destinataire d'un texte est capable de se mettre à la place du destinataire, processus qui l'aide justement à écrire en toute connaissance des règles et des effets attendus de son écriture ; là où l'ère post-classique se caractérise plutôt par un flou autour de ces questions-là, l'auteur

¹⁵⁶⁴ *PR*, p. 39

¹⁵⁶⁵ Jean-Louis Thébaud en parle comme de la conséquence de « cette notoriété [qui] était celle du scandale », suite à la publication d'*Économie libidinale*. (*Ibid.* p. 12.)

¹⁵⁶⁶ *Ibid.* p. 14

¹⁵⁶⁷ *AJ*, p. 14

¹⁵⁶⁸ *PR*, p. 33, p. 66.

¹⁵⁶⁹ Il voulait, par ce livre, « débarrasser la réflexion politique » de la version moderne de l'*hégélianisme*, soit le lacanisme, la sémiotique et le marxisme althussérien. Dès lors, à la publication du livre, les penseurs de ces différents mouvements, « affligé[s] » par ce geste, ont cessé d'interagir avec Lyotard. (*AJ*, p. 186.)

¹⁵⁷⁰ À ce sujet, voir : Mark Fisher, *Désirs postcapitalistes*, Boulogne-Billancourt, Audimat éditions, 2022.

¹⁵⁷¹ À ce sujet, voir : Luc Ferry, Alain Renaut, *La pensée 68, Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1988, p. 57.

¹⁵⁷² Dans le livre, il est présenté comme « [v]enant du maoïsme, ébranlé par *Économie libidinale* ». (*AJ*, p. 15)

¹⁵⁷³ Jean-François Lyotard, « Un partenaire bizarre » in *MP*, pp. 111-131.

¹⁵⁷⁴ Jean-François Lyotard, « *Dérives* » in *DMF*, pp. 5-21.

¹⁵⁷⁵ D'ailleurs, aux yeux de Lyotard, *Économie libidinale* était plus un livre poétique ou littéraire que philosophique (*AJ*, p. 28.)

écrivain de manière à envoyer son texte comme une « bouteille à la mer »¹⁵⁷⁶. C'est à partir de cette opposition qu'ils finissent par discuter de la *culture populaire*¹⁵⁷⁷ – notamment de la musique dite *pop*¹⁵⁷⁸ –, et de son écart toujours plus grandissant avec les aspirations des avant-gardes, caractérisées par l'expérimentation et le travail *sans lecteur ou auditeur*¹⁵⁷⁹. Lyotard explique que ce qu'il appelle à ce moment-là une *œuvre moderne*¹⁵⁸⁰ est une œuvre d'art qui *met à l'épreuve la sensibilité de son destinataire* ; elle correspond donc à l'ère post-classique. Nous retrouvons ici ses réflexions sur le sensible au XX^e siècle, soit l'étude des désirs poétiques des artistes avant-gardistes : une recherche qui consisterait non pas à *choquer pour choquer*, mais à tenter de cerner *les règles de formation* de son art. Ainsi, selon Lyotard, ce qui s'oppose directement à ce type de considération expérimentale serait la Mode, car *cette dernière répète sans considération tout ce qui a fonctionné dans un marché*.

Un certain public attend quelque chose, cette attente fait pression sur celui qui écrit, elle prescrit un certain nombre de connotations grâce auxquelles le public va reconnaître ce qu'il attend et sélectionner les écrivains qui se plient effectivement à cette demande.¹⁵⁸¹

Dès lors, « la régulation par la mode est mi-cynique mi-honteuse »¹⁵⁸², suivant les gestes de reconnaissance et de sélection du public : *l'objet de mode arrive reconnu, déjà connu*, avant d'être finalement oublié et remplacé par un autre qui créerait le même effet. Il n'y a donc aucun travail du sensible avec une œuvre de mode, car le destinataire de cette dernière se contente de *re-sentir* ce qu'il a déjà senti. La Mode « répète[e] sans grande différence les choses déjà faites et qui ont marché »¹⁵⁸³. Il n'y a donc dans l'objet de mode aucune expérimentation, « [c]e qui [pourtant] est en cause aujourd'hui dans le langage artistique »¹⁵⁸⁴. L'œuvre d'art se place dans l'*inactualité*¹⁵⁸⁵, alors que, dans la Mode, tout n'est qu'actualité.

8.5.2. La Mode, objet de performativité

De même, au cours d'un texte publié cinq ans après cet entretien, Lyotard disserte à nouveau sur la Mode, mais à partir, cette fois-ci des *modes intellectuelles*. Suivant une réflexion

¹⁵⁷⁶ *AJ*, p. 29, p. 32, p.36.

¹⁵⁷⁷ *Ibid*, p. 46

¹⁵⁷⁸ *Ibid*, pp. 42-3.

¹⁵⁷⁹ *Ibid*, p. 38.

¹⁵⁸⁰ Lyotard parlera plus tard plutôt de postmoderne.

¹⁵⁸¹ *AJ*, pp. 37-38.

¹⁵⁸² *Ibid.*, p. 38.

¹⁵⁸³ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 45.

sur les « institutions » de légitimation telles que les « les Cours, les Salons, les journaux, les revues, les média », et sur la façon qu'elles ont de mettre « en circulation à haute fréquence, dans une agitation exceptionnelle » des signes, des « mots ou des tours (des rhéoriques) qui [...] symbolisent [d]es idées et [d]es œuvres [...] chargées de valeur symbolique »¹⁵⁸⁶, Lyotard y voit un fonctionnement qu'il désigne sous le nom de *mode*. Ce processus se caractérise par « un pouvoir mercantile, et pas seulement un pouvoir idéologique ou politique »¹⁵⁸⁷, étant donné que l'on « gagne de l'argent avec les modes de mots »¹⁵⁸⁸ ; geste¹⁵⁸⁹ correspondant à une pénétration de « l'échange mercantile » dans « ce qu'on appelle la culture »¹⁵⁹⁰. On fait alors de ce domaine une *guerre*, au sein de laquelle il faut aller plus vite que les autres pour ne pas être mis de côté : « on sature un désir de différence, et par là même on détruit la différence. »¹⁵⁹¹

On finit ainsi par anticiper toute mise d'un objet dans le marché – qu'il soit de nature mercantile, parolière ou intellectuelle. En effet, il apparaît, à nouveau, que par « mode », Lyotard entend le fait de suivre ce qui fonctionne, et donc de se soumettre au principe de la *performativité*¹⁵⁹² – régime de langage propre à la technoscience, qui cherche à approcher le monde et ce qui le compose qu'en termes d'*input* et d'*output*. Ce faisant, tandis qu'il annonce le fait que la « mode est affirmée par le désir d'être l'événement »¹⁵⁹³, il montre ensuite que ce procédé *est ce qui fait fuir l'événement* – en cherchant notamment à le capturer ; alors qu'un événement apparaît sans se faire attendre, et n'est perceptible qu'une fois qu'il a déjà eu lieu. En conséquence, Lyotard fait du processus de la Mode le propre de l'insertion de la *logique techno-scientifique* dans les *questions esthétiques*, en faisant du sensible l'objet d'un marché au sein duquel s'échange tout ce qui a de la valeur – acte contraire à l'esthétique selon lui. Ainsi, chaque fois que la Mode

¹⁵⁸⁶ *TI*, p. 69.

¹⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 70.

¹⁵⁸⁸ *Ibid.*

¹⁵⁸⁹ Lyotard est revenu quelques années après sur cette pénétration dans la culture, et sur les effets délétères qu'elle a pu provoquer ce faisant : « [L]a pénétration de l'appareil technoscientifique dans le champ culturel ne signifie nullement que connaissance, sensibilité, tolérance, liberté s'en trouvent accrues dans les esprits. À renforcer cet appareil, on n'émancipe pas l'esprit. Nous faisons plutôt l'expérience inverse : barbarie nouvelle, néoalphabétisme et appauvrissement du langage, nouvelle pauvreté, impitoyable remodelage de l'opinion par les médias, un esprit voué à la misère, une âme à la désuétude. » (*LI*, p. 75.)

¹⁵⁹⁰ *Ibid.*

¹⁵⁹¹ *TI*, p. 70.

¹⁵⁹² Ce principe a fait l'objet de bien des réflexions dans sa deuxième mue intellectuelle, notamment à partir de *La Condition postmoderne*, quand par exemple il explique « la véritable finalité du système, ce pour quoi il se programme lui-même comme une machine intelligente, c'est l'optimisation du rapport global de ses input avec ses output, c'est-à-dire sa performativité. » (*CP*, p. 25.)

¹⁵⁹³ *TI*, p. 72.

cherche à intégrer un événement, celui-ci « cesse d'être un événement, il devient une information, qui circule, et qui perd sa force de déstabilisation »¹⁵⁹⁴.

Qu'il arrive quelque chose, cela passe à la poubelle. [...] Le gardien du sens n'a besoin de s'alimenter à l'événement qu'en le citant à comparaître dans le procès que la doctrine fait au réel. [...] Il ne doit arriver que ce qui est annoncé, et tout ce qui est annoncé doit arriver.¹⁵⁹⁵

Il est à noter que, dans ce second cas, Lyotard fait à nouveau référence au concept de Mode, mais en le dégageant des considérations vestimentaires. Qui plus est, son objet d'analyse est avant tout les modes intellectuelles plutôt que la logique de la Mode elle-même. Il n'empêche que sa conception de ce terme reste cohérente avec l'emploi qu'il en fait dans *Au Juste*. On peut donc affirmer qu'il y a une réflexion quant à la Mode dans la pensée de Lyotard, mais celle-ci s'insère plus particulièrement dans ses analyses de la technoscience, et du développement qu'elle impose à tous les régimes de langage, dont celui de l'art.

8.5.3. La Mode, la *seconde peau* et les *Immatériaux*

Enfin, une troisième analyse potentielle de la Mode dans l'œuvre de Lyotard doit être mentionnée. Nous pensons à son exposition *Les Immatériaux*. Cette dernière, qu'il dirigea en 1985 au *Centre Georges Pompidou*, mettait en scène le passage du « matériel » vers « l'immatériel », entendu comme un nouveau rapport entre le corps, la technique et la matière¹⁵⁹⁶.

Pourquoi « Immatériaux » ? La recherche et le développement dans la techno-science, les techniques et les arts, et aussi la politique, s'accompagnent du sentiment que la réalité, quelle qu'elle soit, est plus impalpable, qu'elle n'est jamais immédiatement maîtrisable, – bref du sentiment de la complexité des choses.¹⁵⁹⁷

Or, parmi les multiples thématiques abordées, celle de la « seconde peau » et du « nu vain » – soit la nudité envisagée comme un vêtement inaugural – constitue un prolongement direct d'une possibilité de théoriser un concept de Mode au sein de la pensée lyotardienne. Dans les carnets préparatoires à l'exposition, Lyotard parle du vêtement comme d'une « deuxième peau », soulignant que la première – la nudité – est déjà elle-même une forme de vêtement¹⁵⁹⁸. Selon

¹⁵⁹⁴ *TI*, p. 72

¹⁵⁹⁵ *PE*, p. 135.

¹⁵⁹⁶ Carnet « Les Immatériaux, 26 mars-15 juillet 1985 » dans : « Album Les Immatériaux », in *Les Immatériaux, Album et Inventaire*, op. cit., pp. 16-17.

¹⁵⁹⁷ Kit de presse *Les Immatériaux*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 1.

¹⁵⁹⁸ Jean-François Lyotard, Feuillet « deuxième peau », op. cit.

ses propres mots : « La peau naturelle considérée comme premier vêtement », elle est celle qui « enveloppe [et] protég[e] le corps de l'extérieur, elle instaure l'opposition dedans/dehors. Les prothèses de peau déplacent la limite. Où commence le dehors ? »¹⁵⁹⁹ Dès lors, ce questionnement s'inscrit dans un cadre plus large : *Les Immatériaux* envisage un « théâtre du non-corps », où le corps s'efface, se dédouble ou se remplace par des simulations, des dispositifs audio-visuels, des algorithmes. La « nudité » est ainsi repensée comme limite du sens : dépouiller le corps de tout appareil ne révèle pas une essence originelle, mais plutôt une *présence absurde*, « remplacée par le matériau neutre, mesurable, démultipliable, immatriculable »¹⁶⁰⁰.

C'est dans cette logique que Lyotard conçoit ladite *seconde peau* : elle n'est plus seulement un ajout fonctionnel ou esthétique, mais le *symptôme* d'un brouillage des frontières entre intérieur et extérieur, entre chair et code. Ainsi, la Mode participe alors d'un déplacement, voire d'une *extension* de la peau – ce qui ne manque pas de nous rappeler la saisie du vêtement en tant qu'extension du corps, selon McLuhan¹⁶⁰¹. Les pièces vestimentaires – en particulier dans la haute couture – peuvent donc être interprétées comme autant de prothèses ou de surfaces nouvelles, se substituant à la peau initiale et rendant le corps potentiellement modulable, voire partiellement « immatériel »¹⁶⁰². Par cette approche, Lyotard rejoint l'idée que la modernité tardive voit s'intensifier la *rationalisation* du vêtement selon la *performance* et l'*efficacité* – ne serait-ce que les textiles techniques, la standardisation des coupes, etc. –, tout en maintenant un « faire-valoir » esthétique¹⁶⁰³. Nous retrouvons ici les caractéristiques du régime figuratif de *la mode*, et la façon dont il intègre la Mode dans le *capitalisme énergumène*. Au sein de l'exposition, cela se traduisait par des installations qui montraient la « prolifération des peaux » : non seulement la peau biologique, mais toute une série de strates, de surfaces, de films, y compris numériques, qui en deviennent le prolongement. On pourrait finalement dire que Lyotard invitait à contempler ce processus où la Mode, comme « seconde peau », reformule l'expérience corporelle à l'heure de la technoscience : si le vêtement représente un artifice

¹⁵⁹⁹ Kit de presse *Les Immatériaux*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁶⁰⁰ Jean-François Lyotard, Feuillet « nu vain », dans : « Inventaire Les Immatériaux », *op. cit.*

¹⁶⁰¹ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média*, *op. cit.*, pp. 140-141.

¹⁶⁰² Jean-François Lyotard, Feuillet « toutes les peaux », dans : « Inventaire Les Immatériaux », in *Les Immatériaux, Album et Inventaire*, *op. cit.*

¹⁶⁰³ « La surdifférenciation fonctionnelle du vêtement aujourd'hui paraît obéir à une stricte rationalisation selon la performance et l'efficacité. Pas exclusive pourtant d'un certain code du "faire-valoir". Dans le loisir comme au travail. » (*Ibid.*)

originel, il hérite désormais de qualités *post-* ou *trans*-humaines, entamant le corps sans toujours se borner à l'ancien jeu d'ornement.

Ainsi se conclut le relevé du signifiant « mode » dans l'œuvre lyotardienne. En étant ce qui s'oppose à tout événement, la Mode y relève du figuratif, soit ce qui s'oppose au figural. Ce régime du lisible inscrit la Mode dans le marché du discours : au sein de celui-ci ne s'y affrontent plus des phrases articulées, mais tout autant des phrases-affects, obligées de prendre les caractéristiques du langage articulé pour se donner à voir. Seule une stratégie du silence peut alors créer de la différence – ou, pour reprendre un terme lyotardien, un *différend*¹⁶⁰⁴.

¹⁶⁰⁴ *DI*.

Conclusion de la partie II.

À l'issue de cette seconde partie, nous avons pu donner à voir la nature figurative de la Mode, à partir des logiques du *spectacle*, de la *fascination*, et de la *représentation*, tout en arrivant à situer une définition de la Mode dans la pensée de Lyotard. Ainsi, ce que nous appelons *lamode* correspond à une approche du visible du vêtement comme tout ce qui s'oppose aux *événements*, à partir d'une *industrialisation* de la notion d'événement elle-même. Cette approche transforme le vêtement – dont l'essence relève de l'image et non du mot – et l'apparence en *discours*, ou, autrement dit, en *médiation discursive* ou *textuelle* du référent « vêtement ». *Lamode* est ainsi une *grammaire* de la *représentation*, fonctionnant à partir de ses liens avec le *pouvoir*, le tout provoquant de la *fascination*, ainsi qu'ultimement une *mise à l'écart* du *sensible* par le *spectacle*. *Lamode* a ainsi tout d'une adaptation couturière de la grammaire en tant qu'*ars obligatoria*¹⁶⁰⁵ : elle nous impose une façon de nous habiller, de voir le monde, de *signifier* le vêtement et de nous *exprimer* par le vêtement. Si l'on reprend l'opposition entre signification et signifiance à l'œuvre dans les études littéraires, sémiotiques et linguistiques, *lamode* évacue pleinement la signifiance, au profit de signification et de la représentation – c'est-à-dire comme une extension de la *culture herméneutique*¹⁶⁰⁶ jusque dans le vêtement, l'apparence et l'observation de soi ou des autres.

Or, nous avons vu qu'au sein même du langage ordinaire ou scientifique se dégage une autre approche de la Mode : à savoir qu'elle serait *figure*, donc ennemie du *logos*, voire son opposé direct, suivant ses liens avérés avec le monde sensible. Le vêtement, ce propre de la Mode, provient ainsi d'un monde du sens ayant peu à voir avec la signification immédiate, dispensable, *signalétique*¹⁶⁰⁷ – comme peut le renvoyer une certaine perception ordinaire de l'uniforme, particulièrement dans le cadre professionnel, ou du costume de théâtre¹⁶⁰⁸. Toute attaque envers *lamode*, à partir de ses attaches avec la *raison instrumentale* ou *administrée*, est par conséquent une attaque envers le *discours*, le *logos* ou la *raison* ; car, comme l'a prouvé Barthes¹⁶⁰⁹, *lamode* (ne serait-ce qu'en tant que Mode-écrite) a tout à voir avec la *raison* ou la *rationalisation* d'un *ordre de signes*.

¹⁶⁰⁵ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, 1, *op. cit.*, p. 201.

¹⁶⁰⁶ Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence*, *op. cit.*

¹⁶⁰⁷ C'est ainsi que Barthes présente, a posteriori, sa pratique de la sémiologie, car celle-ci a plus été concentrée sur des signaux que sur des signes. (Roland Barthes, « L'aventure sémiologique », *art. cit.*)

¹⁶⁰⁸ Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁰⁹ Roland Barthes, *Système de la Mode*, *op. Cit.*, pp. 293-304.)

Il nous semble ainsi au contraire que la Mode peut être tout autant un art, une pratique assignificative ou poétique, comme l'exemplifie la haute couture. Nous trouvons même que, au vu des différents points que l'on a évoqués, la Mode est, dans sa nature même, un objet bien plus proche de l'artistique, de l'événement, que du marché ou du *déjà-crée*. Créer une *apparure* – objet premier de recherche créative des couturiers –, c'est créer une *figure*, un *jamais vu*. Il apparaît alors que, en partant de notre analyse lyotardienne de l'art de la couture, choisir la Mode revient à *prendre le parti de l'affect* plutôt que *du concept*. Le concept n'a rien à voir avec la mode, tout comme il n'aurait rien à voir avec l'art suivant les pensées de Lyotard et de Deleuze. Malgré ce fait, le discours sur la Mode – ou plutôt le discours de *lamode* – nous enjoint continuellement à reterritorialiser le concept de Mode, et à donc faire partie de la *communication généralisée*. Un des défis des créateurs de mode se trouve être ainsi de développer des manières de *revenir* à l'affect – et donc de provoquer une révolution *affectuelle* de la Mode. Nous avons montré diverses manières d'arriver à ce fait, et le cœur même de notre thèse générale est consacré à l'une d'entre elles : celle de Martin Margiela, au sein du mouvement couturier de l'anti-mode. Il nous tarde ainsi de mettre en avant les connivences entre Mode et figural dans les pièces de couture de Martin Margiela.

Par ce geste, nous pouvons alors directement relier la Mode à la pensée philosophique française *poststructuraliste* : Jean-Michel Salanskis, disciple assumé de Lyotard, expliquait au cours d'une émission radiophonique¹⁶¹⁰ que l'une des positions intellectuelles majeures d'alors était de partir du principe que la raison « portait [toujours] préjudice » à des entités comme le *réel*, le *désir*, l'*événement* ou la *singularité*. Une lutte du même type aurait lieu dans la Mode, notamment chez les couturiers que l'on a inclus dans le mouvement de l'anti-mode. C'est en ce sens que nous analysons, ci-après, la posture du plus *logophobe* d'entre eux, Martin Margiela, à partir d'un des concepts les plus à même de défaire la suprématie du discours, le *figural*. À partir de là, nous pourrions alors pleinement présenter la révolution figurale de Martin Margiela, et terminer sur une question de la kénose sécularisée à l'œuvre dans cette révolution.

¹⁶¹⁰ Alain Finkielkraut, Elisabeth de Fontenay, Jean-Michel Salanskis, « Les questions juives de Jean-François Lyotard », *Répliques*, 25/03/2006, France Culture.

Partie III – La mode en dehors du dicible et du visible : le cas exemplaire de Martin Margiela

Quand le vêtement devient poème

La Mode, à la suite de la mise en lumière que nous avons faite de l'importance du discours en son développement, relèverait pleinement de cette problématique contemporaine – celle que Lyotard appelle, justement, la *logique du développement*, en lien avec la technoscience.

Le développement se développe, les hommes n'en sont pas les maîtres, mais les serviteurs parce qu'ils sont eux-mêmes les vivants les plus développés. Découvertes et inventions se sont longtemps produites de façon aléatoire ; elles sont désormais visées comme des objectifs stratégiques de la recherche. La complexification s'est ainsi « stabilisée » en un processus qui paraît irréversible. [...] *La culture doit être rendue consommable aux fins d'optimisation des performances du système global et des sous-systèmes que constituent lesdites communautés.*¹⁶¹¹

En effet, la Mode sous le régime de *lamode* s'inscrit pleinement dans ces questions de performativité, de domination et de respect des hiérarchies économiques ou culturelles : un *bon* vêtement se doit d'informer ceux qui observent le porteur de son identité sociale, économique et esthétique ; ce *bon* vêtement se doit donc d'agir directement sur le sensible, le social – le *socius*, diraient Deleuze et Guattari¹⁶¹² – et le politique. C'est bien en cela que l'on estime que la Mode est un dispositif de premier choix pour les logiques de la *visualité* (au sens de Mirzoeff), de la *police* (au sens de Rancière) et du *spectacle* (au sens de Debord). Comme le disait déjà Adam Smith au XVIII^e siècle,

La débauche d'un homme à la mode est regardée avec bien moins de mépris et d'aversion que celle d'un homme de condition plus humble. Un seul manquement aux règles de la tempérance et de la convenance est communément plus détesté chez le second, que leur mépris constant et affiché l'est jamais chez le premier.¹⁶¹³

De même, à la suite de la mise en lumière des deux dénominations de la Mode – en tant que *grammaire* (« C'est comme cela qu'il faut s'habiller ») ou en tant que *poésie* (« C'est comme cela que l'on peut s'habiller ») –, nous avons vu que le vêtement est lui-même déchiré entre une identité d'évènement du visible et une identité prescriptive de *lettre*, à lire automatiquement. Ce déchirement relève d'une visualisation dans sa chair même du conflit au cœur du

¹⁶¹¹ Jean-François Lyotard dans : Anita Hocquard, « Jean-François Lyotard » in *Éduquer à quoi bon ? Ce qu'en disent philosophes, anthropologues et pédagogues*, Paris, PUF, 1996, pp. 76-77. Nous soulignons.

¹⁶¹² AO.

¹⁶¹³ Adam Smith, *Théorie des sentiments moraux*, op. cit., p. 105.

développement technoscientifique : un conflit entre la technique¹⁶¹⁴ et l'âme – dans le sens de Lyotard, c'est-à-dire d'*Anima minima*¹⁶¹⁵ –, hérité du conflit entre philosophie et récits¹⁶¹⁶, ou encore, suivant la philosophie de Kant, de celui entre *concept* et *affect*. Une robe, même lorsqu'elle n'est pas occupée par un corps, ne peut être *lue* que comme une robe : *what you get is what you see*¹⁶¹⁷. Or, à l'image de la démarche sémiologique du Barthes des *Mythologies* – pour qui le mythe est un *sur-sign*, supplément de sens percevable *sur* les objets nous entourant –, *ne pourrait-on pas voir plus dans une robe ?* À cette question s'invite cette explicitation de Deleuze, à propos de la nouvelle conception du désir qu'il a voulu mettre en place avec Guattari.

Le désir c'était quoi ? C'était pas ce qu'on a cru... [...] Vous pouvez dire, je désire une femme, je désire faire tel voyage, je désire ceci, cela. Et nous, on disait une chose très simple, vous ne désirez jamais quelqu'un ou quelque chose, *vous désirez toujours un ensemble*. [...] Je ne désire pas une femme, je désire aussi un paysage qui est enveloppé dans cette femme [...]. Là, je prends un ensemble à deux termes, femme-paysage. Mais c'est tout à fait autre chose, *quand une femme désire une robe, tel chemisier*, c'est évident qu'elle ne désire pas telle robe, tel chemisier dans l'abstrait, elle le désire dans tout un contexte de vie à elle qu'elle va organiser, elle le désire non seulement en rapport avec un paysage mais avec des gens qui sont ses amis, ou avec des gens qui ne sont pas ses amis, ou avec sa profession etc. Je ne désire jamais quelque chose de tout seul.¹⁶¹⁸

Au-delà du fait que nous sommes ici en présence d'une illustration parfaite de la *pop'philosophie*, ainsi que de la filiation directe entre les concepts de *machines désirantes* et d'*agencement*, nous trouvons peu anodin que Deleuze passe par un exemple de vêtement pour expliciter cette nouvelle approche du désir, pensée contre toute forme d'*Œdipe* – c'est-à-dire une vision du désir comme *manque*. Non seulement les objets de Mode cristallisent au mieux nos rapports au désir – *la Mode n'est-elle pas une illustration parfaite d'une économie libidinale ?* –, mais ils illustrent aussi à quel point un objet n'est *pas réellement* ce que l'on voit. Pour reprendre une formule du Lyotard du *Différend*, en lien avec cette saillie de Deleuze, *ces objets présentent des univers*¹⁶¹⁹. Cet aspect libidinal de la Mode peut être relié à certaines conceptions de la figure : prenons, par exemple, les réflexions de Bertrand Gervais, pour qui la figure est une *fétichisation*, une *transformation*, ou un *envoûtement* – rappelant ainsi, par cette théorie, la définition du *signe* du Barthes mythologue, cet objet encore plus lisible que visible.

¹⁶¹⁴ Au sens large du terme de « technique » ; tel qu'il est employé dans : Martin Heidegger, « La question de la technique », art. cit. ; Jean-François Lyotard, « Logos et tekhnè, ou la télégraphie » in *LI*, pp. 57-67 ; Jean-François Lyotard, « Quelque chose comme : "communication... sans communication" », art. cit.

¹⁶¹⁵ Jean-François Lyotard, « Anima minima », art. cit.

¹⁶¹⁶ Jean-François Lyotard, « La pensée postmoderne [1979] », conf. cit.

¹⁶¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 32.

¹⁶¹⁸ Gilles Deleuze, « D comme désir », op. cit.

¹⁶¹⁹ *DI*, p. 31.

*Un vêtement, une automobile, un plat cuisiné, un geste, un film, une musique, une image publicitaire, un ameublement, un titre de journal, voilà en apparence des objets bien hétéroclites. Que peuvent-ils avoir de commun? Au moins ceci : ce sont tous des signes. Lorsque je me déplace dans la rue – ou dans la vie – et que je rencontre ces objets, je leur applique à tous, au besoin sans m'en rendre compte, une même activité, qui est celle d'une certaine lecture : l'homme moderne, l'homme des villes passe son temps à lire.*¹⁶²⁰

Mais ce lisible de la figure, théorisé par Gervais, s'attache plutôt à de la signifiante qu'à de la signification : il s'agirait plutôt d'une forme d'illisible. Ce phénomène lui paraît repérable notamment en littérature, mais pas seulement, car :

Tout peut servir de base à une figure, tout peut ensorceler. Que ce soit une femme aperçue à une fenêtre ou dans le cadre d'une porte, *un objet fétichisé*, une partie de sa propre anatomie comme son nez ou sa main. *Dès l'instant où un objet est doté de signification par un sujet, cette transfiguration lui attribue une aura qui n'est autre que le signe de sa désirabilité.* Quand une figure apparaît, elle envoûte littéralement le sujet, héros ou narrateur, qui commence à la contempler.¹⁶²¹

Nous y décelons les remarques de Simmel quant à l'*aura* de la parure¹⁶²², l'*éclat* de la Mode selon Anthony Mathé¹⁶²³, l'aspect fétiche du vêtement selon Lemoine-Luccioni¹⁶²⁴ et le *somptueux* du vêtement de Mode selon Quentin Bell¹⁶²⁵. Ainsi, comme tout objet, certes, ces objets sont plus que ce que l'on voit, étant donné que, dans le monde moderne technoscientifique, ils servent à « obnubiler la conscience comptable de l'acheteur » à partir d'un « voile d'images, de raisons, de sens »¹⁶²⁶. Il n'empêche que l'institution de la Mode comme régime esthétique, surtout celle des défilés de haute couture, rentre dans cette catégorie de notre vie de tous les jours qui non seulement transcende le lisible immédiat (« une robe est une robe »), mais qui peut également *réarticuler* ou *refigurer* nos réflexes de lecture du monde. En effet, si l'on en revient à la doctrine du *what you get is what you see*, que se passe-t-il quand ce que l'on voit ne ressemble pas à ce que l'on voit d'habitude ? Quand les choses ne sont pas à leur place ? *Quand elles sont repartagées* ? Par exemple, comment *lire* une tenue où une robe est utilisée comme une cravate ? Où se trouve la part de *vestibilité* ou *seyance* d'un tel usage de la robe ? En nous remémorant l'approche barthésienne de la Mode – selon laquelle elle est fondamentalement un langage –, si cette robe doit être prise comme une lettre, ne serions-nous

¹⁶²⁰ Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, op. cit., p. 227.

¹⁶²¹ Bertrand Gervais, « Figures de l'envoûtement. L'exemple de La Mort à Venise de Thomas Mann », *@analyses, Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, 7, n° 2, Printemps-été 2012, p. 6.

¹⁶²² Georg Simmel, « Psychologie de la parure », art. cit.

¹⁶²³ Anthony Mathé, *Le corps à sa façon*, op. cit., 117.

¹⁶²⁴ Eugénie Lemoine-Luccioni, *La robe*, op. cit., p. 106

¹⁶²⁵ Quentin Bell, *Mode et société*, op. cit., p. 29.

¹⁶²⁶ Roland Barthes, *Système de la mode*, op. cit., p. 10.

pas alors en présence d'un texte ou d'un mot d'une catégorie grammaticale utilisé selon une autre catégorie grammaticale ? Comment appréhender alors cette utilisation transgressive du « texte-mode » ? Devrions-nous nous limiter aux études poétiques de la langue ? N'y aurait-il pas une base conceptuelle à même de comprendre au mieux ce type de figures dans la Mode ? À ces questions, un passage du *Discours, Figure* de Lyotard s'invite automatiquement. À la suite de la mention d'un vers du poète Henri Pichette (« Je t'imprime / je te rame / Je te musique »¹⁶²⁷), Lyotard nous énonce que :

la déviance (la différence) va croissant pour ainsi dire : imprimer est un verbe qui en principe n'accepte pas pour objet d'être vivant ; ramer est un intransitif pris ici comme transitif ; musique est un substantif déplacé et employé comme verbe. [...] *Quand vous faites un verbe avec un substantif, il y a événement* : le système des règles de la langue non seulement ne peut rendre compte de ce nouvel usage, mais *il s'y oppose, il y résiste, et entre lui et l'énoncé, le rapport qui s'établit est celui du conflit*.¹⁶²⁸

Suivant l'analogie que l'on peut faire entre le *texte-mode* et le *texte-poétique*, cette utilisation autre de la Mode fait tout autant événement, notamment dans le flux de signification de la Mode. La lecture, qui est de l'ordre de l'esprit se voit perturbée par de la *violence*, du *déchirement*, de la signifiante, qui fait basculer le texte dans un monde du sensible plus que du lisible. Le conflit que présente Lyotard, qui se trouve aussi bien dans un « je te musique » que dans l'utilisation d'une robe en tant que cravate, est donc celui que nous avons identifié dans la reprise de Galilée par Desanti¹⁶²⁹ : la *raison* contre la *sensation*, ou le *discours* contre la *figure*. Ce type d'opérations porte donc la marque du figural : elles ne peuvent se faire que dans le cas d'un visible opposé à du lisible, comme à partir de la tension entre langage ordinaire et poésie, ou entre image narrative et image-temps¹⁶³⁰, ou encore entre une approche pleinement figurative de la Mode et une autre, issue d'une *défiguration* de ce régime *majeur* dans la Mode. À nouveau, dans une logique lacanienne, nous pourrions baptiser ce régime figural *l'amode* – soit le terme « mode » précédé d'un *a* privatif, comme dans le cas de la construction du concept d'*acinéma* par Lyotard¹⁶³¹. Bien plus encore, cette opposition entre *lamode* et *l'amode* est indiscernable à l'écoute, et tous deux se confondent alors aisément avec « la mode » ; mais, de même que *dans le visible se loge de l'invisible*¹⁶³², ou comme le visible s'oppose au visuel¹⁶³³, notre thèse tend à montrer que des différences essentielles persistent entre chacune de ces dénominations. À

¹⁶²⁷ Henri Pichette, *Les épiphanies*, Paris, K. éditeur, 1948, p. 40.

¹⁶²⁸ *DF*, pp. 144-145.

¹⁶²⁹ Jean-Toussaint Desanti dans : François Châtelet, *Une histoire de la raison* [Radiodiffusion], op. cit.

¹⁶³⁰ « La crise de l'image-action » in *CI*, pp. 266-290 ; « Au-delà de l'image-mouvement » in *C2*, pp. 7-37.

¹⁶³¹ Jean-François Lyotard, « L'acinéma » in *DP*, pp. 57-69.

¹⁶³² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit.

¹⁶³³ Jean-François Lyotard, « La présence » in *QP*, p. 22. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 26.

l'image de la différence entre la *différance* derridienne et la *différence* ordinaire, ces différences sont donc imperceptibles mais présentes, ne serait-ce que dans notre contact quotidien avec le signifiant « mode ». Ajoutons que la robe en tant que cravate, cette figure que nous avons présentée, rappelle bien entendu le répertoire de figures couturières de Martin Margiela – comme l'explique sa *ligne artisanale*, que l'on va présenter ci-après –, lui que l'on estime alors être le représentant parfait de *l'amode* ; démontrer ce fait est l'ambition première de cette troisième partie de notre étude.

Les notions de figure et de figural, sujets principaux de cette troisième partie, vont donc nous guider pour donner à voir que la Mode réarticule cette opposition entre le langage du monde rationnel, discursif, et le non-langage affectuel, silencieux, le tout en redistribuant ce qui fait sens et ce qui ne le fait pas. Nous souhaitons également démontrer, dans cette troisième partie, que le silence de Margiela est la part visible d'une redéfinition de la Mode à l'ère du tournant pictorial, comme *vacuole de non-communication*¹⁶³⁴ – à partir non seulement d'un retrait des images mimétiques, discursives ou de pouvoir, mais aussi et surtout à partir d'un retrait de *tout ce qui est homme* et aliène la Mode. Il s'agit alors de relancer le rapport entre l'objet et le sujet, sans forcément subordonner le premier au second : ainsi advient cette révolution figurale, que nous jugeons de nature *kénotique* – objet principal du dernier chapitre de cette partie.

On fait parfois comme si les gens ne pouvaient pas s'exprimer. Mais, en fait, ils n'arrêtent pas de s'exprimer. [...] La bêtise n'est jamais muette ni aveugle. [...] Les forces de répression n'empêchent pas les gens de s'exprimer, elles les forcent au contraire à s'exprimer. Douceur de n'avoir rien à dire, droit de n'avoir rien à dire, puisque c'est la condition pour que se forme quelque chose de rare ou de raréfié qui mériterait un peu d'être dit.¹⁶³⁵

Mettre en pratique le figural : un acte contre-nature ?

Dès lors, maintenant que nous avons précisé, dans la seconde partie de notre travail, que la Mode était initialement pensée contre le *logos* – et qu'elle relevait ainsi du domaine de la *figure*, des *affects* et des *intensités*, comme la notion d'*apparure* l'explique –, tout en montrant comment le régime figuratif de *lamode* a progressivement aliéné cette essence (en la poussant vers le *discours* et le *concept* au profit de la *visualité*), nous pouvons avancer, dès à présent, que le silence radical de Martin Margiela constitue précisément une protestation contre cet aspect discursif et figuratif. Pour aborder scientifiquement ce phénomène, nous avons identifié la

¹⁶³⁴ *PP*, p. 177.

¹⁶³⁵ *Ibid.*, pp. 176-177.

méthode de l'iconologie politique – et sa dialectique entre discours et figure – comme étant la plus appropriée, avant d'exposer comment ce silence pouvait être étudié en lien étroit avec la notion de figural telle qu'élaborée par Jean-François Lyotard, permettant ainsi d'intégrer ce concept au corpus des études visuelles et de l'iconologie politique. À présent, il nous revient d'approfondir notre analyse par une clarification essentielle : celle du concept de révolution figurale, afin d'envisager précisément comment ce concept peut renouveler notre compréhension de la Mode en général, et de l'œuvre de Martin Margiela en particulier.

Si jusqu'à présent, en singeant la célèbre formule marxienne de la dernière thèse de Feuerbach, nous n'avons fait que présenter et interpréter théoriquement le figural, il nous faut désormais mettre le tout en pratique. Cela étant dit, chercher à produire une méthode figurale, rigide, applicable sans grand discernement à n'importe quel objet, notamment dans le cadre de la Mode, nous semble trahir les ambitions premières du figural – comme dans le cas du *dévolement* de la déconstruction, quand elle devient concept et recette d'étapes à suivre pour identifier les oppositions majeures d'un texte¹⁶³⁶. Comme l'a bien expliqué Bertrand Gervais, les « figures [...] se défilent au moment même où l'on croit les atteindre, et elles font de la double distance, du presque-saisi et du toujours-déjà-évanoui leur modalité fondamentale d'appréhension. »¹⁶³⁷ Ce défilement est donc pensé à l'encontre de la clôture herméneutique et interprétative d'une image ou d'un texte.

Toute l'idée du figural consiste ainsi à *protester* contre cette approche du visible, du sens et de la vérité – que Lyotard a associée à bien des mouvements intellectuels, le structuralisme principalement : les théoriciens du figural ont cherché à montrer la présence de l'imprésentable, ou qu'il y a toujours de l'intraitable, qu'importe l'objet traité, que ce soit dans le discours ou dans la figure. L'apport du figural est de montrer que la théorisation, la signification, l'interprétation, le commentaire, la conceptualisation (et bien d'autres éléments de cette nature encore) écartent cette *vie* du texte ou de l'image mentionnée par Lyotard à propos des chemins que le spectateur *re*-trace en compagnie du peintre absent – à l'image des protestations de

¹⁶³⁶ Jacques Aumont résume cette méthode à partir des « analystes “derridiens” les plus déraisonnables [qui] ne font pas autre chose que le vaticinateur plus modeste qui “se contente” de tracer des parcours dans l'œuvre, en y repérant des récurrences ou des “marquages” ». De même, Baptiste Rappin résume également cette recette comme la simple recherche des oppositions d'un texte, puis par l'inversion des logiques structurelles du texte. Il montre ainsi par après que la déconstruction est bien plus complexe. (Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, op. cit., p. 171. Baptiste Rappin, *Abécédaire de la déconstruction*, Lille, Les Editions Ovadia, 2021, p. 17.)

¹⁶³⁷ Bertrand Gervais, *Figures, lectures*, op. cit., p. 107-108.

Barthes contre une certaine utilisation du langage dans sa *leçon* inaugurale au Collège de France¹⁶³⁸, celle au cœur même de l'*écriture* plutôt que de l'*écriture*.

[Cette] distinction a une réalité grammaticale : l'écrivain (substantif) écrit (verbe intransitif), c'est-à-dire accomplit une activité, remplit une fonction. L'écrivain (substantivisation d'un verbe transitif) écrit... quelque chose. Leur insertion sociale même est différente : l'écrivain fait songer au prêtre et travaille la langue, tandis que l'écrivain, tel le clerc, se justifie d'écrire en écrivant ce qu'il pense. L'écriture est donc ce style que Barthes récuse, au nom d'une écriture qui, en même temps qu'elle véhicule une pensée, se met en cause en tant que discours.¹⁶³⁹

L'écriture serait au fond le style de celui qui écrit *en croyant que le langage n'est qu'un instrument*, et qu'il n'a pas à débattre avec sa propre énonciation ; l'écriture, c'est le style de celui qui refuse de poser le problème de l'énonciation, et qui *croit qu'écrire, c'est simplement enchaîner des énoncés*, l'écriture se trouve dans beaucoup de styles : le style scientifique, le style sociologique. Il y a toutes sortes de styles qui se définissent toujours par le refus du scripteur de se placer comme sujet dans l'énonciation, et cela, c'est l'écriture ; là, *il n'y a pas de texte, évidemment*.¹⁶⁴⁰

Il en est de même pour la Mode : les couturiers de *l'amode* – que l'on associe ainsi à l'anti-mode – dynamitent avant tout les lectures des vêtements, et cherchent alors à ne pas fermer l'interprétation d'un vêtement. Le silence de Margiela s'inscrit alors intégralement dans cet état d'esprit : parler offre certes du pouvoir au couturier, mais *tue* le vêtement et la Mode. Il s'agirait alors de maintenir active la force inscrite dans les vêtements – au contraire, malheureusement, de ce qui arrive dès que la Mode penche plus du côté de son régime figuratif.

La structure de cette troisième partie

Nous allons donc ouvrir cette troisième partie avec le chapitre 9, entièrement consacré à Martin Margiela. Son éthos a, certes, déjà été présenté en introduction de notre travail, il importe alors à présent de l'examiner plus exhaustivement. Nous allons adopter un mouvement en trois temps : nous allons d'abord observer les tenants et aboutissants qui ont fait naître cette figure médiatique du couturier muet ; puis, nous allons faire un rapide état de l'art de la place de Margiela dans les études de modologie – en nous concentrant principalement sur les concepts de déconstruction et d'anti-mode – ; enfin, nous allons montrer la pertinence d'une étude de Margiela en dehors du territoire académique des *fashion studies*, en nous arrêtant significativement sur les notions d'esthétique du silence (telle qu'elle a été présentée par Susan

¹⁶³⁸ Il énonçait que sa vision de « la sémiologie [...] n'est pas une herméneutique : elle peint, plutôt qu'elle ne fouille, *via di porre* plutôt que *via di levare*. » (Roland Barthes, *Leçon*, op. cit., p.39)

¹⁶³⁹ Mireille Cifali, Alain André, « La leçon de Roland Barthes », art. cit., p. 321.

¹⁶⁴⁰ Roland Barthes, Maurice Nadeau, *Sur la littérature*, Grenoble, PUG, 1980, pp. 39-40. Nous soulignons.

Sontag) et de vacuole de silence ou de non-communication (dans le travail de Gilles Deleuze et d'Yves Citton). Ce faisant, en montrant que la figure de Margiela a tout intérêt à être étudiée dans les sciences littéraires, médiatiques et de philosophie, nous pourrons alors basculer sur une analyse figurale en soi de son esthétique et de son silence.

Cela étant dit, nous souhaitons nous arrêter encore un instant, au chapitre 10, sur la notion d'*amode* plutôt que d'anti-mode. Nous voulons y démontrer pourquoi ce premier concept a plus de pertinence que le second, notamment dans une perspective figurale. Nous pourrons alors, en fin de chapitre, démontrer à quel point Margiela incarne cette problématique de *l'amode*.

Le chapitre 11 sera entièrement consacré à la notion de révolution figurale chez Margiela. Nous allons l'axer sur trois figures : celle de la chaussure *Tabi*, de l'effacement du visage et de la lutte contre le *somatocentrisme* dans la Mode – par ce concept, nous entendons l'insertion dans la Mode de la problématique de la métaphysique de la présence, centrée ici sur une domination du corps sur le vêtement.

Finalement, nous clôturerons cette troisième partie avec le chapitre 12, en revenant sur ce qui constitue à nos yeux le cœur même de la démarche figurale générale chez Lyotard : une lutte constante contre toute forme d'aliénation, notamment dans son versant théologique. Nous soutiendrons alors que l'approche révolutionnaire figurale de Martin Margiela, par son recours radical au silence, constitue une illustration particulièrement éclairante de cette lutte fondamentale, que l'on estime de nature *kénotique*. Par son silence, Margiela permet ainsi de relancer la Mode à partir d'une forme d'hospitalité vestimentaire, donnant l'occasion à chacun de retrouver un rapport au vêtement rappelant celui d'un enfant découvrant le monde. À l'image la problématique de la *communication sans communication* de Lyotard, qui a prouvé que ce que l'on appelait ordinairement « communication » ne rend pas justice aux multiples dimensions de la communication, il s'agit, en dernier lieu, de produire une « Mode sans la mode » : là est la finalité de cette révolution figurale de la Mode, opérée par Martin Margiela.

Chapitre 9 – Le silence de Martin Margiela, un objet d'études visuelles

9.1. Une esthétique de l'absence

On ne peut plus penser que dans le vide de l'homme disparu. Car ce vide ne creuse pas un manque ; il ne prescrit pas une lacune à combler. Il n'est rien de plus, rien de moins, que le dépli d'un espace où il est enfin à nouveau possible de penser. (Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 353.)

Maintenant que nous avons précisé ce que l'on entendait par le terme « mode », ainsi que l'importance du discours pour cette institution, nous pouvons à présent analyser plus significativement l'objet central de notre recherche : le silence du couturier Martin Margiela, notamment en ce qui concerne ses intentions créatives et (l'absence de) ses interactions avec la presse, ses clients et ses pairs. Nous avons pu voir qu'agir ainsi est une démarche singulière dans la Mode, allant à rebours de la mécanique de la Mode selon Roland Barthes – pour qui la mise en langage du vêtement et des prescriptions d'habillement sont les traits fondamentaux de la Mode. Cependant, nous avons vu aussi à quel point la nature de la Mode est liée à un *trouble* linguistique, ne serait-ce qu'à propos d'une définition exacte de la Mode – ce qui en fait un *signifiant flottant* ou une *notion-totem*¹⁶⁴¹ –, ou d'un rapport au sensible qui confine le vêtement à une forme d'*indicible*. Dès lors, l'inconfort général du *patrimoine spirituel* de la maison Margiela quant au langage se trouve être potentiellement en phase avec la Mode elle-même, ce domaine que l'on estime bien plus proche de la *figure* que du *discours*. Étudier le silence de Martin Margiela permet alors de répondre à un certain nombre de questions que nous avons soulevée précédemment.

9.1.1. Margiela, celui qui n'est pas là

Pour comprendre l'intérêt et la pertinence qu'il y a à étudier cette question, plutôt que de mille mots, nous allons partir d'une image. Cette dernière, en plus de situer parfaitement la particularité de ce couturier au sein de ses collègues, cristallise tout autant l'importance que ce sujet du silence revêt pour le créateur de mode belge. Qui plus est, pour un artiste qui a toujours privilégié le « voir » par rapport au « dire », commencer par un objet visuel entre pleinement dans sa réflexion *iconologique*.

¹⁶⁴¹ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 90.

Cette image est une photographie initialement publiée dans un numéro de fin d'année du magazine *Elle*¹⁶⁴², puis au sein de l'étude de Didier Grumbach à propos de l'histoire de la Mode¹⁶⁴³. Pensé pour s'insérer dans le thème du magazine – qui était de faire un *numéro-événement* et un bilan à propos de la Mode d'alors –, ce « cliché unique en son genre »¹⁶⁴⁴, intitulé *Les créateurs de l'an 2000*, réunissait en son sein la « grande famille de la mode »¹⁶⁴⁵ de cette fin de siècle, soit 52 personnalités, réparties sur trois rangées de chaises. Pratique récurrente dans le monde de la presse papier¹⁶⁴⁶, cette photo peut être pensée comme une *remédiation* – dans le monde de la Mode – du travail de ces peintres « qui sur le tableau de “l'Ecole d'Athènes” ou du “Parnasse” réuni[ssent] des philosophes ou des poètes qui ne se sont jamais trouvés ensemble dans une salle ni au sommet d'une montagne, mais qui, à les considérer réflexivement, forment néanmoins une communauté »¹⁶⁴⁷ – à ceci près que cette réunion-ci a manifestement eu lieu ; « ça a été »¹⁶⁴⁸. Parmi ces personnalités – issues aussi bien des décennies les plus reculées de la Mode, que des *golden Eighties* ou des *Antifashion Nineties*¹⁶⁴⁹ –, la plupart souriantes et regardant l'objectif de l'appareil, nous pouvons compter : Azzedine Alaïa, Alber Elbaz, John Galiano, Jean Paul Gaultier, Marc Jacobs, Kenzo, Karl Lagerfeld, Alexander McQueen, Claude Montana, Thierry Mugler, Paco Rabanne, Sonia Rykiel, Yves Saint Laurent, Dries Van Noten, Vivienne Westwood ou encore Yohji Yamamoto. Ainsi, Martin Margiela n'y figure pas – particularité étrange, compte tenu des dix dernières années de *fashion weeks* à ce moment-là. Toutes ont, en effet, inclus un défilé de la maison de haute couture nommée encore à l'époque « Maison Martin Margiela »¹⁶⁵⁰, et chaque défilé s'est vu être l'objet d'un grand nombre de commentaires et de reprises dans la presse¹⁶⁵¹.

Fait alors indéniable : Martin Margiela était un « créateur de l'an 2000 ». Alors, pourquoi ne figure-t-il pas alors sur le cliché ? Et si, finalement, malgré son absence, il était présent dans cette assemblée ? Et si, contre toute attente, son absence était la *marque* de sa *présence* ?

¹⁶⁴² Jean-Marie Périer, « Les créateurs de l'an 2000 », *Elle*, n°2814, 06/12/1999, p. 214.

¹⁶⁴³ Didier Grumbach, *Histoires de la mode*, Paris, Éditions du Regard, 2008, pp. 328-329.

¹⁶⁴⁴ Caroline Rousseau, « Mode academy » in *M, le magazine du Monde*, 12/04/2014, p. 66.

¹⁶⁴⁵ *Ibid.*

¹⁶⁴⁶ Roland Barthes, « Romans et enfants » in *Mythologies*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁶⁴⁷ Freud, cité dans : *DF*, pp. 296-297.

¹⁶⁴⁸ Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 120.

¹⁶⁴⁹ Nous faisons ici référence aux titres de deux épisodes (« Golden Eighties » et « Antifashion ») de la série documentaire suivante, retraçant l'histoire de la mode, décennie par décennie : Olivier Nicklaus, *Fashion !*, *op. cit.*

¹⁶⁵⁰ Elle sera renommée « Maison Margiela » en 2015.

¹⁶⁵¹ Le livre *Margiela 1988-2008*, souvent cité dans cette thèse, recoupe un certain nombre de ces retombées dans la presse : allant du *New York Times* à *Elle* (France ou USA), en passant encore par le *Daily Telegraph* ou *I-D Magazine*. (MMM.)

9.1.2. Margiela, celui qui est là quand il n'est pas là

Il se trouve que la plupart des commentateurs de cette photo perçoivent en un objet précis une sorte de métonymie de la personne de Margiela, une présence *in absentia* : il serait là, mais à partir de la seule chaise vide dans l'assemblée, à la gauche de l'image. Dans un article de presse évoquant ce cliché, Caroline Rousseau liste « 51 personnalités (*plus la chaise vide de Martin Margiela qui ne se montrait jamais*) »¹⁶⁵² ; tandis que Didier Grumbach, en présentant les personnalités de gauche à droite, liste aussi Martin Margiela à l'endroit de cette chaise vide¹⁶⁵³. Si cette perception peut paraître tout d'abord curieuse, il est à noter qu'aucune photo du couturier ne circulait à l'époque. Ajoutons, d'ailleurs, qu'en 2001 également, Martin Margiela apparaissait encore une fois en la présence d'une chaise vide, au sein d'une photographie des employés de la Maison Martin Margiela :

Il existe une célèbre photographie de l'équipe de la Maison Martin Margiela, capturée par Annie Leibovitz et publiée en 2001 dans *Vogue US*. On y voit environ 50 personnes – de l'équipe commerciale et communication jusqu'au studio de création – alignées, toutes vêtues des emblématiques blouses blanches, l'uniforme emblématique de la maison, encore en usage aujourd'hui. *Ce qui rend l'image particulièrement remarquable, c'est la présence d'une petite chaise blanche vide au premier rang*. Placée entre Jenny Meirens, la partenaire créative et commerciale de Martin Margiela avec qui il a fondé la maison en 1988, et Patrick Scallon, directeur de la communication de 1993 à 2008, *cette chaise était réservée à Margiela lui-même – qui ne s'est pas présenté*. Leibovitz, qui a photographié plus de stars en formation panoramique que quiconque, n'aurait, dit-on, pas très bien pris ce *no-show* particulier. Mais au final, l'absence de Martin Margiela a donné lieu à une synthèse magistrale de l'esprit de la maison en question, et de sa manière de fonctionner.¹⁶⁵⁴

Même encore aujourd'hui, les quelques clichés de Margiela disponibles sur Internet datent d'une époque reculée, bien avant qu'il ne se lance dans l'aventure du monde de la Mode.

¹⁶⁵² Caroline Rousseau, « Mode academy », art. cit. Nous soulignons.

¹⁶⁵³ Didier Grumbach, *Histoires de la mode*, op. cit., p. 329.

¹⁶⁵⁴ Traduction personnelle de « There is a famous image of the team at *Maison Martin Margiela* that was captured by Annie Leibovitz and published in 2001 in *US Vogue*. Including everyone from the sales and communication people to the design studio, no more than around 50 people feature, lined up wearing the signature blouses blanches (loosely translated as white coats) that were – and still are – the uniform of the house. The image is most remarkable for the fact that one little white chair in the front row is empty. Located between Jenny Meirens, Martin Margiela's creative and business partner with whom he founded the business in 1988, and Patrick Scallon, the house's communications director from 1993 to 2008, it was the place reserved for Margiela himself who failed to appear. Leibovitz has, let's face it, photographed more wide-angled superstar line-ups than most and was, reportedly, none too pleased about this particular no-show. The end result of Martin Margiela's absence, though, couldn't have led to a more masterful encapsulation of the spirit of the place in question and the way in which it functioned. » (Susannah Frankel, « The Team Who Put the 'We' Into 'We Margiela' », *AnOther Magazine* (en ligne), 20/10/2017, URL : <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/10289/the-team-who-put-the-we-into-we-margiela>. Consulté le 18/04/2022. Nous soulignons.)

On a alors dit de Martin Margiela qu'il était un « homme invisible »¹⁶⁵⁵, une « personnalité-fantôme »¹⁶⁵⁶, un « créateur sans visage »¹⁶⁵⁷, une « énigme »¹⁶⁵⁸, une « présence autoriale spectrale »¹⁶⁵⁹, et même *qu'il n'aurait jamais existé* :

[U]n article récent du *British Vogue* laissait entendre que Martin Margiela pourrait être une femme. Sur certains forums en ligne, on trouve même des théories selon lesquelles il n'existerait pas du tout – ou que, s'il existe, il aurait quitté sa Maison éponyme peu après que Renzo Rosso, fondateur de *Diesel*, en ait acquis la majorité en 2002. *Les spéculations autour de ce créateur énigmatique constituent l'un des plus grands mystères de la mode contemporaine.* »¹⁶⁶⁰

Ce mythe autour de sa personne a fini par être pleinement accepté et cultivé par ses clients les plus fervents ; comme en atteste la journaliste de mode Sarah Mower, ci-après :

Peu de mes amis le savent, mais j'entretiens une relation avec un *homme invisible*. C'est un homme belge, reclus, de 57 ans, disparu depuis longtemps derrière une bande oblongue de ruban adhésif blanc, *une étiquette sans aucune inscription*. Sa dernière apparition connue remonte à 1994, à New York, dans la boutique aujourd'hui disparue Charivari, où l'on a aperçu un homme grand, coiffé d'une casquette plate, *rendant les journalistes fous de frustration en refusant de faire le moindre commentaire sur sa collection*. Depuis, plus rien : on n'a ni vu ni entendu Martin Margiela. Seulement des déclarations écrites, froides et impersonnelles, émanant d'une ancienne école de design industriel repeinte en blanc, occupée par des hommes et des femmes en blouses blanches de haute couture, dans le XI^e arrondissement de Paris. Aujourd'hui encore, des rumeurs

¹⁶⁵⁵ Sabrina Champenois, « “Libé” en gilet, Par la Maison Martin Margiela » in *Libération*, 27-28 septembre 2008, reproduit dans : *MMM*, pp.276-277.

¹⁶⁵⁶ Par ce terme sont entendues les personnalités publiques qui se rendent invisibles quant aux différents *outils de contrôle numérique*. (Bernd Friedrich Schon, « Identity 5.0: How to Fight Algorithms Online (Fast) : Heuristic Compressions of Personality Concepts (Dis)Obedient to Algorithmic Power– from Film, Television and a Cult Classic Novel », in Sven Quadflieg, Klaus Neuburg, Simon Nestler (dirs.), *(Dis)Obedience in Digital Societies, Perspectives on the Power of Algorithms and Data*, New York, Columbia University Press, transcript, 2022, p. 356.)

¹⁶⁵⁷ Texte de présentation de l'exposition « Margiela/Galliera, 1989-2009 », du 03/03/2018 au 15/07/2018, *Paris Musées* (en ligne), URL : <https://www.parismusees.paris.fr/en/exposition/margiela-galliera-1989-2009>. Consulté le 24/01/2024.

¹⁶⁵⁸ Priya Elan, « Fashion legend Martin Margiela to make comeback as artist », *The Guardian* (en ligne), 04/01/2021, URL : <https://www.theguardian.com/fashion/2021/jan/04/fashion-legend-martin-margiela-make-comeback-artist>. Consulté le 25/04/2022.

¹⁶⁵⁹ Traduction personnelle du terme « spectral authorial presence », utilisé par le journaliste et professeur de mode Daniel Penny, pour qualifier Margiela. (Daniel Penny, « The Four White Stitches », *Even Magazine*, n°10, été 2018, URL : <https://evenmagazine.com/martin-margiela/>. Consulté le 24/01/2024. Nous soulignons.)

¹⁶⁶⁰ Traduction personnelle de : « [A] story in a recent issue of *British Vogue* suggested that Martin Margiela might be a woman. On some online forums there are theories that he doesn't exist at all, or if he does he left his eponymous Maison shortly after *Diesel* founder Renzo Rosso bought a majority stake in the company in 2002. The speculation surrounding the obscure designer makes for one of contemporary fashion's biggest mysteries. » (Johanna Agerman, « Interview: Martin Margiela », *Icon Magazine* [en ligne], 17/07/2009, URL : <https://www.iconeye.com/back-issues/martin-margiela>. Consulté le 01/05/2022.)

circulent : *cet homme*, dont j'admire l'intelligence et collectionne les vêtements, *n'existerait peut-être même pas*.¹⁶⁶¹

Force est de constater que ce type de stratégies marketing est devenu standard aujourd'hui pour un nombre restreint de couturiers qui refusent d'apparaître¹⁶⁶² ; mais, parmi eux, Margiela, surnommé parfois « Mr. Nobody »¹⁶⁶³, a été le premier. Il a ainsi introduit une *forme de présence* inédite à ce moment-là dans la haute couture – à la différence de couturiers comme Jean-Paul Gaultier¹⁶⁶⁴ ou Karl Lagerfeld¹⁶⁶⁵. En effet, ce choix de ne pas apparaître physiquement s'inscrit une stratégie consciente, qu'il a, semble-t-il, mise en place assez rapidement au début de sa carrière :

Après une interview à ses débuts dans le métier, M. Margiela a décidé qu'il en avait assez. « Il m'a dit sur le chemin du retour : "Je pense que je ne vais plus faire d'interviews" », a déclaré Pierre Rougier, qui travaillait alors comme attaché de presse pour la société. « C'était tout. Ce n'était pas une stratégie. Il ne voulait simplement pas le faire. »¹⁶⁶⁶

Suivant cette particularité, tout au long du développement de sa carrière, « Martin Margiela [a] évit[é] notoirement les interviews en face à face, préférant plutôt envoyer des fax formels à toute personne intéressée pour expliquer tout nouveau concept »¹⁶⁶⁷ ; fax formels dont peu ont trouvé la route des grandes publications. Mais, comme l'atteste la photo de Jean-Marie Périer, il ne s'est pas limité aux interviews : il était tout autant absent lors de ses défilés, des reportages

¹⁶⁶¹ Traduction personnelle de « Few of my friends know this, but I'm conducting a relationship with an invisible man. He's a 57-year-old Belgian recluse who long ago disappeared behind an oblong strip of white tape, a label with nothing on it. His last known appearance was in 1994 in New York at the nowdefunct boutique Charivari, where he was seen to be a tall man in a flat cap, quietly driving journalists apoplectic by refusing to grant quotes about his collection. Since then, not a thing has been seen or heard of Martin Margiela: only robotic written pronouncements issued from a white-painted former industrial-design school occupied by men and women in white couture coats in the Eleventh Arrondissement of Paris. These days, rumors even circulate that this man, whose intelligence I adore and clothes I accumulate, doesn't actually exist. » (Sarah Mower, « Margiela, Be mine » in *MMM*, pp. 26-27. Nous soulignons.)

¹⁶⁶² Nous pensons par exemple au collectif anonyme Vanilla Jellaba. (Steff Yotka, « Waiting for vanilla Jellaba », *Vogue* [en ligne], 27/02/2018, URL : <https://www.vogue.com/article/vanilla-jellaba>. Consulté le 24/08/2021.)

¹⁶⁶³ Sarah Mower, « Margiela, Be mine », art. cit., pp. 26-27.

¹⁶⁶⁴ La *persona* médiatique de Jean-Paul Gaultier est inséparable de sa présence dans la mode. Ironiquement, ce serait à partir de son travail d'assistant de Jean-Paul Gaultier que Margiela aurait décidé de fuir le plus possible ce type d'éthos de créateur. (*MMM*, p. 145.)

¹⁶⁶⁵ « “[Karl Lagerfeld] disait rarement non aux demandes d'interview. Il avait peur qu'on dise du mal de son travail s'il refusait”, se remémore [le journaliste de mode] Christopher Petkanas ». (Margaux Duguet, Carole Bélingard, Raphaël Godet, « Des égéries aux défilés spectaculaires, comment Karl Lagerfeld a révolutionné la maison Chanel », *France TV Info* [en ligne], 20/02/2019, URL : https://www.franceinfo.fr/culture/mode/mort-de-karl-lagerfeld/recit-des-egeries-aux-defiles-spectaculaires-comment-karl-lagerfeld-a-revolutionne-la-maison-chanel_3197673.html. Consulté le 16/06/2023.)

¹⁶⁶⁶ Matthew Schneier, « Martin Margiela: The Silent Designer Whose Clothes Tell All », art. cit.

¹⁶⁶⁷ Traduction personnelle de « Martin Margiela famously eschews face-to-face interviews, instead preferring to provide anyone interested with suitably stern faxes explaining any new concept ». (Susannah Frankel, “Not a colour for cowards” in *The Independent Review*, 18/06/2003. Reproduit dans : *MMM*, p. 146.)

au sein de son atelier, ou pendant des événements organisés en son honneur. « Cet effacement [est devenu] la signature de sa marque »¹⁶⁶⁸, au point que Francesco Masci a parlé de l'attitude créative de la Maison Margiela comme d'une « opération d'effacement généralisée »¹⁶⁶⁹.

La stratégie marketing de Margiela – que Patrick Scallon, son bras droit [du temps où il était directeur créatif de sa griffe], a décrit comme « *l'absence fait présence* » et « *le culte de l'impersonnalité* » – est intéressante à analyser dans cette ère post-Tom Ford chez Gucci, où les grandes marques de luxe sont dirigées par des magnats et où l'on met désormais davantage l'accent sur le produit que sur les personnalités stars qui le concevaient autrefois. *Margiela s'est effacé dès le départ, nous forçant à concentrer notre attention sur ses vêtements, aussi finement conçus qu'ingénieux.*¹⁶⁷⁰

Il était donc une véritable présence *fantomatique, hantologique*, dans la Mode, *invue, inentendue et in-reconnaissable* : « il n'a jamais parlé, il n'a même jamais été vu [*never spoke ! he was never ever seen !*] »¹⁶⁷¹. Notons d'ailleurs que même neuf ans après son départ de sa maison de haute couture, « Mr. Margiela refus[ait] toujours de s'exprimer »¹⁶⁷². Cette attitude envers le discours n'a pas varié, y compris après son début de carrière dans l'art contemporain – lors d'une exposition aux galeries *Lafayette Anticipations*¹⁶⁷³ –, suite à son départ du monde de la Mode. Il se trouve que :

Cela a parfois été perçu comme de la prétention, du mystère ou une façon de se créer une légende », explique Bob Verhelst, qui a étudié et travaillé avec Margiela. « Mais il n'a jamais été préoccupé par ça, Martin n'est pas comme ça. [Il pense] : « Mon apparence, ça ne vous regarde pas. *Ce que je vous offre, c'est mon travail*, et c'est de cela que vous pouvez parler. Vous pouvez le détruire, vous pouvez l'aimer, mais ma vie, c'est ma vie. »¹⁶⁷⁴

¹⁶⁶⁸ Didier Grumbach, « De Worth à Margiela » in *MMM*, pp. 56-57.

¹⁶⁶⁹ Francesco Masci, *Hors mode, op. cit.*, p. 50. Nous soulignons.

¹⁶⁷⁰ Traduction personnelle de : « The Margiela marketing strategy -- which Patrick Scallon, the right hand, characterizes as "absence equals presence" and "the cult of impersonality" -- is interesting to think about in this post-Tom Ford-at-Gucci era, when luxury brands are headed by tycoons, and product is being emphasized over the star-like personalities who once designed it. Margiela has taken himself out of the equation from the start, forcing us to focus on his clothes, which are as finely crafted as they are clever. » (Booth Moore, « Cult of impersonality », *Los Angeles Times* [en ligne], 09/09/2007, URL : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-sep-09-ig-notebook9-story.html>. Consulté le 22/11/2022. Nous soulignons.)

¹⁶⁷¹ Steff Yotka, « In 1998, Martin Margiela Sent Vogue a Fax », *Vogue* (en ligne), 19/03/2020, URL : <https://www.vogue.com/article/in-1998-martin-margiela-sent-vogue-a-fax>. Consulté le 01/05/2022.

¹⁶⁷² Traduction personnelle de la fin du texte suivant (en italique) : « Nine years after stepping down from Maison Martin Margiela (now known as simply Maison Margiela, Martin having left the building), *Mr. Margiela still will not speak.* » [Matthew Schneier, « Martin Margiela: The Silent Designer Whose Clothes Tell All », art. cit.]

¹⁶⁷³ Martin Margiela, *Exposition*, 20/10/2021-02/01/2022, Paris, Lafayette Anticipations.

¹⁶⁷⁴ Traduction personnelle de : « "It has sometimes been taken as being pretentious or being a mystery or creating himself as a legend," says Bob Verhelst who studied and worked with Margiela. "But he has never been busy with that, Martin is not like that. [He thinks] 'the way I look, that's none of your business, *my work is what I give to you* and that you can talk about. You can destroy it, you can like it but my life is my life.'" » (Johanna Agerman, « Interview: Martin Margiela », art. cit., Nous soulignons.)

Notons toutefois que Martin Margiela a enfin pris la parole, en 2019, dans le cadre d'un documentaire consacré à sa personne¹⁶⁷⁵ ; cependant, il n'y montre que ses mains, et perpétue ainsi sa culture de l'absence et du non-visage.

[Dans ce film,] Margiela explique qu'il n'a jamais voulu commenter son travail, *préférant le laisser parler de lui-même*. Son silence n'était pas censé être un grand manifeste, et il semble donc logique que sa prise de parole ne soit en rien une révélation. Ce ne sont pas tant ses mots que ses mains qui ancrent ce film : elles forment avec douceur, déplient, plient, habillent, fixent les vêtements. *Nous avons attendu des décennies pour l'entendre, mais peut-être, après tout, n'avait-il rien à nous dire qui ne soit déjà là, à découvrir.*¹⁶⁷⁶

Quand nous vient en mémoire que, de lui, nous n'avons pu voir que ses vêtements, lesquels ont été produits directement à partir des mains du couturier – dont le sens de la coupe était réputé parmi ses pairs et ses collaborateurs¹⁶⁷⁷ –, se montrer uniquement à partir de celles-ci nous présente en quelque sorte les *véritables créateurs de ses vêtements*. Ce faisant, Martin Margiela attire à nouveau l'attention loin de sa propre personne, au profit d'éléments extérieurs au discours : les mains ne *parlent* pas, ou, du moins, ne parlent pas à partir du *langage articulé*. Il s'agit de communiquer autrement que par les *mots d'ordre* – objets centraux de la communication aliénante, selon Deleuze¹⁶⁷⁸, qui assurent ainsi que le langage relaie le pouvoir, qui n'attend que d'être suivi, qu'importe le coût. Margiela manifeste alors ici une recherche de communication *autre* que langagière – notamment et explicitement *par les gestes*.

S'il est vrai que le geste est sens, il doit l'être en opposition avec la signification langagière. Celle-ci ne se constitue que comme réseau de discontinuités, elle donne lieu à une dialectique immobile où ne sont jamais confondus le pensant et le pensé, où les éléments de ce dernier n'empiètent jamais les uns sur les autres. Le geste au contraire tel que l'entendait Merleau-Ponty, c'est l'expérience d'un sens où le senti et le sentant se constituent dans un rythme commun, comme les deux franges d'un même sillage, et où les constituants du sensible forment une totalité organique et diachronique.¹⁶⁷⁹

¹⁶⁷⁵ Reiner Holzemer, *Martin Margiela, In his own words*, Munich, Reiner Holzemer Film, 2019.

¹⁶⁷⁶ Traduction personnelle de : « Margiela tells that he never explained his work because he wanted it to speak for itself. His silence was not intended as a great statement, so it seems in keeping that his breaking of that silence is hardly revelatory. Rather than the voice, it is the hands that moor this film: gently forming, unpacking, folding, dressing, taping garments. We waited decades to hear him but, perhaps, after all, he had nothing to tell us that was not already there to be discovered. » (Hettie Judah, « How Martin Margiela Transformed Fashion's Cast-Offs », *Frieze*, 28/04/2020, URL : <https://www.frieze.com/article/how-martin-margiela-transformed-fashions-cast-offs>. Consulté le 27/04/2022.)

¹⁶⁷⁷ Ses techniques de coupe étaient déjà considérées comme « légendaires », du temps de ses études en école de mode. (Amy M. Spindler, « Coming apart », art. cit.)

¹⁶⁷⁸ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création », *op. cit.*, p.298.

¹⁶⁷⁹ *DF*, p. 20. Nous soulignons.

Lyotard associe ce type de communication par les gestes¹⁶⁸⁰ – comme un « clin d’œil, un haussement d’épaules, un battement de pied, une rougeur fugace, un accès de tachycardie »¹⁶⁸¹ – avec des manifestations de sens reposant sur les *cris* – qui dépendant de la *phonè*, plutôt que de la *lexis* –, les *signifiants flottants* – comme le « français Aïe, l’italien Eh, l’américain Whoops »¹⁶⁸² –, ou encore sur le silence – qui serait, selon Lyotard, bien plus le propre de l’art, comparé à la signification¹⁶⁸³. Toutes ces formes de communication *présenteraient des univers*, et seraient ainsi des *phrases*¹⁶⁸⁴, mais des phrases ancrées non pas dans le continent du langage articulé, communicable et relayant les mots d’ordre, mais plutôt dans celui de l’affect, ou de la phrase-affect¹⁶⁸⁵ – qui relaie de la *sensation*¹⁶⁸⁶, comme il l’explique ci-après.

S’il est vrai que le geste est sens, il doit l’être en opposition avec la signification langagière. Celle-ci ne se constitue que comme réseau de discontinuités, elle donne lieu à une dialectique immobile où ne sont jamais confondus le pensant et le pensé, où les éléments de ce dernier n’empiètent jamais les uns sur les autres. Le geste au contraire tel que l’entendait Merleau-Ponty, c’est l’expérience d’un sens où le senti et le sentant se constituent dans un rythme commun, comme les deux franges d’un même sillage, et où les constituants du sensible forment une totalité organique et diachronique.¹⁶⁸⁷

À partir de la non-présence de Margiela et de sa focalisation sur ses mains, nous sommes alors témoins d’une adoption par la Mode du *travail poétique*, qui « va à l’encontre du langage de communication, qui est un défi aux contraintes du code et de l’usage », et « qui porte ce défi [...] en opérant selon des procédés qui introduisent dans l’espace stable de la langue la motricité spatialisante du sensible »¹⁶⁸⁸. C’est suivant ce type de détail que nous voyons en Margiela un artiste qui a cherché à prendre toujours le parti de l’*affect* plutôt que du *concept*. Margiela défait toutes les composantes du *logos* dans la Mode à partir de sa non-présence, à un point où cette « entreprise généralisée d’effacement » déborde du discours, et se matérialise directement dans le visible.

¹⁶⁸⁰ À ce sujet, voir aussi : Julia Kristeva, « Le geste, pratique ou communication ? », *Langages, Pratiques et langages gestuels*, 3, 10, 1968, pp. 48-64.

¹⁶⁸¹ *DI*, p. 108.

¹⁶⁸² *Ibid.*

¹⁶⁸³ « Ce qui est sauvage est l’art comme silence. La position de l’art est un démenti à la position du discours. » (*DF*, p. 13)

¹⁶⁸⁴ *DI*, p. 31.

¹⁶⁸⁵ Jean-François Lyotard, « La phrase-affect (d’un supplément au Différend) », art. cit.

¹⁶⁸⁶ *FB*

¹⁶⁸⁷ *DF*, p. 20.

¹⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 174.

9.1.3. Margiela, celui qui est là quand seule sa mode est là

Visibiliser le silence

Aborder quelqu'un à partir des œuvres, c'est entrer dans son intériorité, comme par effraction; l'autre est surpris dans son intimité, où il s'expose certes, mais ne s'exprime pas [...]. Les œuvres signifient leur auteur, mais indirectement, à la troisième personne. (Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 62.)

Il se trouve donc que Martin Margiela a fait de l'absence et de la disparition des parts importantes de son patrimoine spirituel¹⁶⁸⁹ ; gestes qui, au lieu de l'aliéner au sein des instances de médiation dans la Mode, ont fini par devenir sa signature – cette chaise vide parmi ses pairs en atteste : Martin Margiela, *c'est celui qui est là quand il n'est pas là*. Comme l'a dit Sonia Rachline, « de cette absence, nous [les journalistes, les acheteurs, les acteurs de la Mode] nous sommes emparés »¹⁶⁹⁰ ; quand Didier Grumbach, ancien président de la *Fédération de la haute couture et de la mode*, caractérise la Maison Martin Margiela comme une griffe qui « prêche l'absence »¹⁶⁹¹. La Maison elle-même a fini par accepter cette association iconique entre Margiela et l'absence : le quasi-aphorisme « absence = présence » [« *absence = presence* »]¹⁶⁹² revient souvent dans la communication de la griffe, au point d'en devenir son slogan potentiel. De même, la plupart des mots utilisés pour caractériser la personne de Margiela sont tous issus du champ lexical de l'*absence*, du *flou* ou de l'*isolement* : discrète¹⁶⁹³, secrète¹⁶⁹⁴, obscure¹⁶⁹⁵, évasif [elusive]¹⁶⁹⁶, recluse¹⁶⁹⁷, mystérieuse¹⁶⁹⁸, ou encore timide¹⁶⁹⁹. Margiela incarne alors une forme de *visibilisation* du silence ou du retrait dans la Mode, et peu d'acteurs de la Mode semblent y voir un problème ou une attitude à corriger.

Sa présence a donc fait acte de *case vide* au sein de la « structure couturiers », si l'on reprend la classification de Gilles Deleuze quant à ce qui caractérise le structuralisme¹⁷⁰⁰ : au sein d'une chaîne de signes, pour qu'il y ait *structure*, il faut aussi bien des signes qui se situent les uns par

¹⁶⁸⁹ Son camarade de classe Bob Verhelst estime même qu'il avait prévu d'agir ainsi dès ses années d'études, à Anvers. (Johanna Agerman, « Interview: Martin Margiela », art. cit.)

¹⁶⁹⁰ Sonia Rachline, « Et si l'absence n'était pas un sujet ? » in *MMM*, pp. 216-217.

¹⁶⁹¹ Didier Grumbach, « De Worth à Margiela », art. cit. Nous soulignons.

¹⁶⁹² C'est ainsi que Patrick Scallon aurait présenté la stratégie commerciale de la griffe. (Booth Moore, « Cult of impersonality », art. cit.)

¹⁶⁹³ *MMM*, pp. 56-57.

¹⁶⁹⁴ Sarah Mower, « Margiela, Be mine », art. cit., pp. 26-27.

¹⁶⁹⁵ *Ibid.*

¹⁶⁹⁶ *Ibid.*

¹⁶⁹⁷ *MMM*, p. 134.

¹⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 56, p. 177.

¹⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 241.

¹⁷⁰⁰ Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », art. cit.

rapport aux autres – théorie classique du signe depuis, au moins, Saussure –, mais tout autant des *signifiants vides*, permettant aux autres d’être *pleins*. Et si, comme cela est indiqué dans la citation de Foucault mise en exergue de ce chapitre, le « vide de l’homme disparu » ne « creuse pas un vide », mais érige le « dépli d’un espace où il est enfin à nouveau possible de penser », nous sommes en droit de voir en cette absence le dépli d’un espace où il serait à nouveau possible de *coudre*, ou *de faire de la Mode* – le démontrer est ainsi l’un des buts de notre démarche d’analyse de l’esthétique margiélaique.

Car cette *absence structurante* de Martin Margiela ne se limite pas à une absence physique dès qu’il s’agit de communiquer *sa* mode avec les médias : elle déborde de sa personnalité et atteint son esthétique globale, comme en attestent ces chaises vides témoignant de sa présence. Nous souhaitons démontrer, avant tout, que les notions de silence, d’absence et d’anonymat se retrouvent directement dans les différentes collections qui ont parsemé le parcours créatif de celui que l’on a appelé le « J.D. Salinger » de la Mode¹⁷⁰¹, le « Salman Rushdie »¹⁷⁰² de la Mode, – écrivains connus pour se tenir le plus loin possible des journalistes –, ou encore « la Greta Garbo des créateurs de mode »¹⁷⁰³ – star hollywoodienne dont le visage a déchainé des passions, même en sémiologie¹⁷⁰⁴. Même si là, dans le cas de Margiela, ce serait plutôt à partir d’un *non-visage*. En effet, si Margiela ne s’exprime pas sur sa mode, et ne se montre pas – même lors des *fashion weeks* ou dans les *showrooms* privés –, ce serait apparemment parce *que ses vêtements s’expriment à sa place* : acte qui ne manque pas de remettre aux goûts du jour la figure de style de la *prosopopée*. Nous affirmons que ce *refus du discours* est plus précisément un *refus du commentaire* – problématique qui a occupé une partie du travail théorique sur l’art de Jean-François Lyotard. Ce refus du commentaire s’inscrit ainsi dans une recherche du *propre* de la Mode : à la différence du cinéma ou du théâtre, au sein desquels le vêtement fait office de « fonction parasite [de l’attention] »¹⁷⁰⁵, il se trouve que, dans le monde de la Mode, le vêtement est l’*objet central* de l’attention du spectateur ; il s’y présente *tout de go*, en une apparition, avec ses « valeurs proprement plastiques »¹⁷⁰⁶ – d’où la pertinence de la notion d’*apparure*. En retirant sa présence de créateur, ainsi que celles de tout ce qui peut porter l’attention vers autre

¹⁷⁰¹ Sophie Fontanel, « Lettre à l’invisible Martin Margiela », *Le Nouvel Obs* (en ligne), 24/03/2018, URL : <https://www.nouvelobs.com/mode/20180321.OBS3962/lettre-a-l-invisible-martin-margiela.html>. Consulté le 27/04/2022.

¹⁷⁰² *MMM*, p. 175.

¹⁷⁰³ Suzy Menkes (off) dans : Alison Chernick, *The Artist Is Absent : A Short Film on Martin Margiela*, *op. cit.*

¹⁷⁰⁴ Roland Barthes, « Le visage de Garbo », *art. cit.*

¹⁷⁰⁵ Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁰⁶ *Ibid.*

chose que le vêtement, Margiela recentre la Mode sur son essentiel : la rencontre entre un tissu et un corps, soit *une figure*.

Une signature invisible

La (non-)présence de Margiela se manifeste ainsi à partir d'un certain nombre de traits de son patrimoine spirituel. En plus de son mutisme, nous pensons aux quatre fils de couture qui font office d'étiquette dans le dos de ses vêtements – une forme d'*étiquette transparente*, ou *inversée* –, souvent considérés comme le « logo » de la griffe¹⁷⁰⁷. Même s'il faudrait plutôt parler d'un *anti-* ou d'un *contre-logo* :

Les quatre points de couture blancs n'apparaissent que sur les vêtements non doublés. Ils ont été conçus pour permettre, de manière réaliste et idéale, à celles et ceux qui découvrent les pièces pour la première fois de réagir à leur forme et à leur énergie – et non simplement à l'idée de « marque » véhiculée par une étiquette.¹⁷⁰⁸

Qui plus est, nous pourrions dire que c'est une *non-étiquette* ou une *anti-étiquette*, car l'idée de base derrière cette particularité était d'offrir la possibilité de découper l'étiquette du vêtement¹⁷⁰⁹, et d'ainsi le *désigner* complètement : on peut percevoir en ce geste un désir de créer des vêtements complètement *libérés* de leur créateur. D'ailleurs, pour poursuivre sur ce rapport à la non-personne de Margiela associée à ces étiquettes transparentes, cette marque définitoire de la non-étiquette ne vient pas de Margiela, mais de son associée, Jenny Meirens¹⁷¹⁰.

Un chef invisible

Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde. (1000P, p. 9.)

Comme autre élément de l'esthétique de l'absence de Margiela, nous pensons tout autant à la mise en avant de son équipe¹⁷¹¹ – ses *petites mains* –, plutôt que de sa personne. Cet aspect se manifeste par le fait que toutes les communications de la Maison Margiela sont faites à partir de la première personne du pluriel plutôt que du singulier – par le pronom personnel « nous » plutôt que « je ». Notons aussi que le personnel d'atelier de la Maison Margiela est maintes fois

¹⁷⁰⁷ Filep Motwary, « Interview: Maison Martin Margiela in conversation with Filep Motwary », art. cit.

¹⁷⁰⁸ Traduction personnelle de : « The four white stitches only appear on unlined garments. They were devised so as to, realistically and ideally, offer the option to those confronting the garments for the first time to react to their form and energy, and not just the idea of “brand” as expressed via a label. » (Maison Margiela, cité dans : *Ibid.*)

¹⁷⁰⁹ *Ibid.*

¹⁷¹⁰ Susannah Frankel, « The Team Who Put the 'We' Into 'We Margiela' », art. cit.

¹⁷¹¹ *Ibid.*

apparu aux côtés des mannequins des défilés de mode, chaque fois vêtus de blouses blanches – qui ont fini par devenir le vêtement le plus reconnaissable dès qu’il s’agit d’eux ; la Maison a notamment dit de ce vêtement qu’il était un « symbole d’appartenance à la Maison Margiela, *un rejet de la hiérarchie*, [ainsi qu’]un clin d’œil aux ateliers de haute couture d’antan. »¹⁷¹² Les quelques informations que nous avons à propos des choix créatifs des défilés du temps de Martin Margiela tendent d’ailleurs à nous montrer que le tout découlait d’un *design démocratique*, où chacun était libre d’apporter sa pierre à l’édifice :

Chacun a un rôle au sein de l’équipe, mais chacun y a aussi une voix... C’est l’une des raisons pour lesquelles Martin n’est jamais apparu publiquement : nous savons tous que s’il l’avait fait, la lumière se serait braquée sur lui, et sans cette absence, le message aurait été différent. Le travail est le fruit d’une collaboration d’équipe, et non l’expression d’un seul individu.¹⁷¹³

La promotion de l’équipe a été tellement ancrée dans l’identité de la *Maison Margiela* que son directeur général de l’époque, Giovanni Pungetti, a déclaré, juste avant l’annonce du départ de Martin Margiela, que *les artisans de l’atelier étaient en réalité plus Martin Margiela que Martin Margiela lui-même*.¹⁷¹⁴

Une couleur invisible

Au sein de ces éléments définitoires de l’esthétique de l’absence de Margiela, ajoutons aussi la couleur blanche, cette couleur « à la fois fort[e] et fragile, présent[e] et absent[e] »¹⁷¹⁵, entre « ordre et calme »¹⁷¹⁶, que l’on retrouve aussi bien sur la plupart de ses vêtements – souvent en full look –, que dans ses magasins¹⁷¹⁷ ou dans son matériel promotionnel. Le choix de cette couleur – qui se trouve être plus précisément le blanc de Meudon, ce « blanc

¹⁷¹² Traduction personnelle de : « symbol of belonging to the house of Margiela, *a rejection of hierarchy*, a nod to the haute couture ateliers of yesteryear. » (Entrée « Blanc » du glossaire, in *MMM*, pp. 360-361. Nous soulignons.)

¹⁷¹³ Traduction personnelle de : « Everyone has a role within the team, but everyone also has a voice within that team... This is one of the reasons why Martin never appeared publicly, as we all know that if he would have, the light would have been on him, and without him in the light, the message would be different: the work is the collaboration of a team and not just about one single individual. » (Filep Motwary, « Interview: Maison Martin Margiela in conversation with Filep Motwary », art. cit.)

¹⁷¹⁴ Miles Socha, « More Margiela, less Martin », *Women’s Wear Daily* (en ligne), 05/03/2009, URL : <https://wwd.com/feature/more-margiela-less-martin-2047428-1520372/>. Consulté le 27/04/2022.

¹⁷¹⁵ *MMM*, p. 89.

¹⁷¹⁶ Andrée Putnam, « l’insolence novatrice - Martin Margiela » in *MMM*, pp. 104-105.

¹⁷¹⁷ Andrée Putnam parle des magasins Margiela à partir du « blanc [qui] y est omniprésent, et [qui] permet de s’adonner à mille autres couleurs ». Sauf que, suivant les dires de Jenny Meirens, première associée professionnelle de Martin Margiela, il apparaît que le choix de cette couleur – pour les magasins, du moins – a été dicté de manière à uniformiser visuellement les magasins, et ce, de la façon la moins onéreuse possible. (*Ibid.* Susannah Frankel, « Martin Margiela: Fashion’s Invisible Superstar », *The Independent* (en ligne), 16/07/2008, URL : <http://www.independent.co.uk/life-style/fashion/features/martin-margiela-fashions-invisible-superstar-868562.html>. Consulté le 26/04/2022.)

d'Espagne »¹⁷¹⁸ – vient, entre autres, des associations iconiques que l'on peut faire à propos de cette couleur. Parmi celles-ci, l'une d'entre elles souvent mise en avant est la représentation du passage du temps¹⁷¹⁹ :

Le blanc signifie la force de la fragilité et la fragilité du passage du temps. C'est une expression d'unité, de pureté et d'honnêteté. Ce n'est jamais simplement du blanc, mais bien plus que cela – des blancs – toutes les nuances possibles !¹⁷²⁰

D'autres sources d'invisibilité

Comme autres éléments définitoires du culte de l'absence de Margiela, nous pensons aussi à ses jeux de trompe-l'œil, perturbant notre réception des vêtements ; à la manière dont il a repensé la silhouette féminine par ses vêtements – un trope commun dans l'anti-mode ; ou à ses techniques de *collage* – ou de *bricolage*¹⁷²¹, voire de *bri-collage* ? –, consistant à assembler deux moitiés de vêtements en un seul, de manière à créer des chimères de vêtements¹⁷²² ; de même, ses jeux entre le *recto* et le *verso* des vêtements – l'un étant souvent échangé avec l'autre – témoignent de ses ambitions de déconstruction, en nous interrogeant sur la question de l'invisible dans la Mode. Enfin, listons rapidement – car nous reviendrons dessus par après – son *culte de l'incomplétude*, de la *dévisagéification* ou encore son rejet de la *mise en avant du corps* dans les défilés (son contre-somatocentrisme, comme nous allons l'explicitier dans le chapitre 11 de notre étude).

9.1.4. Ne pas être là, le but ultime de la Mode

Durant l'un des entretiens [...], Jean-François Lyotard cita une phrase que le père d'Albert Camus adressa un jour à son fils. « *Mais un homme, c'est quelqu'un qui s'empêche !* » (Hélène Frappat, *Sous réserve*, Paris, Allia, 2004, p. 4. Nous soulignons.)

¹⁷¹⁸ *Ibid.*

¹⁷¹⁹ La « Maison Martin Margiela intègre le passage du temps dans sa mode à travers des tissus ou des vêtements qui montrent littéralement les processus de vieillissement et de dégradation. Ces matériaux et pièces sont d'ailleurs souvent recouverts de peinture blanche. » (Traduction personnelle de : « Maison Martin Margiela incorporates the passage of time in its fashion through fabrics or garments that literally show the process of ageing and decay. These materials and items are in fact often coloured over with white paint [...]. » [Kaat Debo, « Maison Margiela '20' The exhibition » in *MM*, p. 9.])

¹⁷²⁰ Traduction personnelle de : « White means the strength of fragility and the fragility of the passage of time. An expression of unity, purity and honesty. It is never just white but more – whites – all the shades possible! » (Maison Martin Margiela, citée dans : Andrée Putnam, « l'insolence novatrice - Martin Margiela », art. cit.)

¹⁷²¹ Ce qualificatif lévi-straussien a notamment été utilisé par *Vogue* pour qualifier la Mode de Margiela, comme dans le texte de présentation de la Maison sur leur site internet. (Anonyme, « Maison Margiela », *Vogue*, date en mise en ligne inconnue, URL : <https://www.vogue.com/fashion-shows/designer/maison-martin-margiela>. Consulté le 19/04/2022.)

¹⁷²² Nous pensons aux « robes artisanales » du défilé suivant, rassemblant deux robes coupées en deux à partir de leur centre : Martin Margiela, *Automne-Hiver*, 1993-1994.

En somme, le patrimoine spirituel de Martin Margiela s'inscrit dans le geste fondamental de la Mode : le *retrait*, relevant tout autant du *dépouillement* ou de la *minimisation*.

Le dépouillement, essence de la Mode

Pour rendre intelligible ce que nous entendons par là, prenons, par exemple, le discours d'un acteur de premier plan de la Mode : Pierre Balmain. En se remémorant la personne de Paul Poiret, celui qui l'a fait sortir de ses études d'architecture pour l'engager dans le monde de la Mode, Balmain, au cours d'une conférence portant sur le sujet de la création dans la Mode, se remémorait le fait suivant :

J'ai surtout appris de lui, la chose la plus importante dans l'élégance, *le sens du dépouillement*. J'ai appris de lui que l'on ne fait jamais une robe en ajoutant quelque chose, *mais toujours en retranchant quelque chose*.¹⁷²³

Retrancher, en effet, est encore aujourd'hui un geste récurrent et essentiel pour tout styliste s'apprêtant à envoyer défilé un modèle sur le *catwalk*, parfois même quelques minutes encore auparavant. Une séquence du documentaire *Fashion !*¹⁷²⁴ en atteste : alors que gronde en arrière-plan l'ambiance sonore du défilé en cours, on y observe Claude Montana, entièrement absorbé dans la contemplation d'un look – son regard est en plongé, focalisé sur la tenue, et ignorant de fait le visage de la mannequin, elle-même toute en attente et en observation du couturier. Puis, après quelques secondes de flottement, l'homme de mode enchaîne les gestes : on prend, on jette, on essaye, on regarde, on dit « tourne-toi, un instant », « oh non, ça ne va pas... », « essayons avec celui-là », et bien d'autres actions encore. Il apparaît alors que tout couturier, à ce moment-là – bien après la sortie de la robe de l'atelier –, continue de créer, et cherche encore et toujours le bon agencement – terme amplement deleuzien¹⁷²⁵ –, voire le bon *agencement vestimentaire*. Par là, nous entendons l'association de vêtements qui permettra à *ce* look de capter l'attention de la foule, disposée ici et là dans les différentes rangées entourant le podium du défilé. Il s'agit de présenter une tenue qui va faire *événement* – la fameuse *apparure*¹⁷²⁶ –, aussi bien pendant le défilé de mode, qu'après, une fois le spectacle terminé et

¹⁷²³ Pierre Balmain, *Les grandes conférences, Comment j'habille mes rêves*, 01/02/1954, Chaîne Nationale.

¹⁷²⁴ Olivier Nicklaus, *Fashion !*, *op. cit.*

¹⁷²⁵ C'est par ce terme que Deleuze et Guattari ont remplacé celui de *machine*, passé la période *Anti-Œdipe*. (DLG, p. 121.)

¹⁷²⁶ Notons d'ailleurs qu'un texte de Henri Raynal a porté sur les liens entre figural, désir et attentionnalité. (Henri Raynal, « Rompre cette bulle opaque que nous avons secrétée », *Revue du MAUSS*, 2018, 1, n°51, pp. 253-270.)

remédié¹⁷²⁷ sous forme de comptes-rendus écrits, filmés, ou de photographies prises quasiment depuis la *front-row*. Le couturier cherche ainsi avant tout à marquer son audience, à réveiller son âme par un *spasme* créateur, dirait Lyotard. Ainsi, cette recherche de l'*événement de mode* passe, selon Pierre Balmain, par un travail constant d'*épuration*, et, ce, déjà bien avant cette phase de l'apparition vestimentaire, « car, jour après jour, dans le studio du couturier, la robe revient vers son créateur »¹⁷²⁸. Selon une perspective nietzschéenne, le vêtement de haute couture ne possède pas de forme fixe, et se trouve toujours plus poussé à *devenir ce qu'il est*. Ce travail pourrait dès lors être qualifié d'*acte de dépouillement de la robe* : « [i]l faut toujours que [le couturier] enlève quelque chose, simplifie *et travaille non pas dans l'ornement, mais seulement dans la masse, dans l'architecture de sa robe*. »¹⁷²⁹ Balmain met alors en lumière les liens indéfectibles qui existent entre la Mode et les autres beaux-arts ; n'en déplaise à ceux qui persistent à ne pas voir un art dans la Mode. Nous nous référerons alors directement à la théorie de la *poïesis* chez Deleuze.

Contrer l'encombrement, le geste fondamental de la Mode

Sans doute est-il devenu banal d'affirmer que l'histoire de la mode féminine au vingtième siècle est l'histoire d'une simplification progressive, ce que personne, en effet, ne songerait à nier. (Jean-François Fourny, « Discours de la mode des années trente aux années quatre-vingt-dix », *Contemporary French Civilization*, 16, 1992, p. 214.)

Ce geste de simplification de la robe ou du vêtement implique ainsi que celle-ci se trouve tout d'abord dans un état d'*encombrement* – non pas au sens du langage ordinaire, mais au sens deleuzien¹⁷³⁰. Par cette dénomination, attestant du parler si particulier de Deleuze, puisant aussi bien dans la culture populaire que scientifique¹⁷³¹, le philosophe entend tant un encombrement du visible – l'ornement décrié par Balmain – qu'un encombrement invisible : la robe peut « ne pas tenir debout »¹⁷³², et, ce, suivant la combinaison des éléments *vestibles*, la présence de détails à certains endroits stratégiques de la robe, ou encore les images associées à chacun des *vestèmes*. Elle peut sembler *criarde, ratée et mal ordonnée*. Il se trouve qu'à sa surface se

¹⁷²⁷ Nous nous référons ici à la notion de *remédiation*, soit le fait de transcoder un média dans un autre. (Jay David Bolter, David Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1998.)

¹⁷²⁸ Pierre Balmain, *Comment j'habille mes rêves*, conf. cit.

¹⁷²⁹ *Ibid.*

¹⁷³⁰ *FB*, p. 83.

¹⁷³¹ *Ibid.*

¹⁷³² *QQP*, p. 164.

débattent des points de focalisation de nos regards, des chemins pré-tracés¹⁷³³ qui, aussitôt vus, redonnent vie à la *force* inscrite dans la *trace* qui modifie notre observation de la robe¹⁷³⁴.

Le couturier se trouve alors dans la même position que le peintre, lorsqu'il doit créer. Nous aimerions expliciter ce point en reprenant l'exemple de Deleuze que nous avons mentionné en introduction de notre travail. En effet, partant de l'erreur commune qu'il y aurait à croire que, avant de poser le coup de pinceau, « le peintre est devant une surface blanche »¹⁷³⁵, Deleuze explique selon lui ce qui se trame dans l'esprit du créateur :

Le peintre a beaucoup de choses dans la tête, ou autour de lui, ou dans l'atelier. Or, tout ce qu'il a dans la tête ou autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu'il commence son travail. Tout cela est présent sur la toile, à titre d'images, actuelles ou virtuelles. Si bien que le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer.¹⁷³⁶

Ces images « actuelles ou virtuelles », il les désigne donc dans ce même essai comme *clichés*¹⁷³⁷, soit des éléments qui empêchent de voir ou de penser : ce sont des éléments de *prêt-à-penser*, de *prêt-à-voir* et de *prêt-à-affecter*, « avant même que le peintre ait commencé son travail »¹⁷³⁸. « [L]e moindre coup d'œil paraît chargé de présupposés, et de ces sous-entendus qu'il faudrait appeler des “sous-vus” »¹⁷³⁹. Au risque de nous répéter, ces clichés sont constitutifs du régime figuratif de *lamode*, et se reposent pleinement sur le *devenir-lisible* de la Mode, qui passe par une approche prescriptive de la Mode. « On ne nous demande pas de croire mais de nous comporter comme si nous croyions »¹⁷⁴⁰, disait Deleuze à propos de ce type de régime esthétique : dans le cadre de la Mode, il s'agit de s'habiller en respectant les mots d'ordre¹⁷⁴¹ sans les comprendre, par-delà toute question de sensation. En substance, il s'agit alors de *suivre la Mode*, et de s'habiller en observant les effets performatifs des vêtements sur ceux qui nous entoure ; ainsi sont l'art et la Mode à l'ère de la technoscience, elle qui ne

¹⁷³³ *DF*, p. 14.

¹⁷³⁴ De même, Didi-Huberman énonce qu'une « image, chaque image, est le résultat de mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle. Ces mouvements la traversent de part en part, ont chacun une trajectoire – historique, anthropologique, psychologique – partant de loin et continuant au-delà d'elle. Ils nous obligent à la penser comme un moment énergétique ou dynamique, fût-il spécifique dans sa structure. » (Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2007, p. 390.)

¹⁷³⁵ *FB*, p. 83.

¹⁷³⁶ *Ibid.* Souligné par l'auteur.

¹⁷³⁷ « Toute une catégorie de choses qu'on peut appeler “clichés” occupe déjà la toile, avant le commencement. C'est dramatique. » (*Ibid.*, pp. 83-84.)

¹⁷³⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷³⁹ *QP*, p. 11.

¹⁷⁴⁰ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *op. cit.*, p. 299.

¹⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 298.

fonctionne qu'à coups de *ce qui a déjà fonctionné*, et d'*input* et d'*output*, souvent issus de « ces technologies de pointe qui utilisent toutes finalement le langage binaire *qui est un langage pauvre et qui a pourtant le prétention d'être universel* »¹⁷⁴². De là ne peut sortir que de l'art *sans événement*, soit tout sauf de l'art. Dès lors, si le peintre se laisse aller dans la voie du cliché, ce qu'il va peindre sera du *déjà-vu*, du *déjà-perçu* – échec d'un acte de création Deleuze¹⁷⁴³. Au contraire, à ses yeux, l'artiste se doit de contrevenir aux clichés : il faut les dépasser, en provoquant notamment l'advenue d'un *fait pictural* – un événement dans le visible, une présentation qui rompt avec ce *pré-vu* qui encombre la toile.

Le dépouillement, une voie vers la figure dans la Mode

On voit bien ici que si le couturier retranche, c'est pour échapper aux clichés – ceux des représentations associées à la robe. Il y a toujours trop sur la robe. Toujours trop d'éléments. Il faut donc en retirer pour *trouver* la robe. Il faut faire attention à ne pas trop trancher, à ne pas trop couper : car la robe devient alors ratée ; elle devient du *gribouillis* (au sens de Deleuze¹⁷⁴⁴). Ce qu'il faut retirer, ce sont les clichés qui se sont, par exemple, déjà déposés sur le dessin de mode – manifestation *prima* du dessin le moins artistique selon Deleuze¹⁷⁴⁵. Il faut plutôt essayer certaines coupes, certains agencements, *jusqu'à ce que ça tienne debout*¹⁷⁴⁶. Pour qu'ainsi « la couleur monte » à la surface de la toile¹⁷⁴⁷, le peintre doit – toujours selon Deleuze – conjurer le « caractère figuratif, illustratif, narratif »¹⁷⁴⁸ des représentations qui encombrant la toile : il s'agit d'empêcher les *représentations* d'encombrer l'esprit de celui qui crée, et, pour ce faire, le peintre doit choisir la *voie de la figure*. Le couturier, de son côté, ne fait pas monter la couleur à la surface de la toile, mais fait plutôt monter, à la surface de la robe, la sensation du *vestible*, cet *indicible* que nous avons associé au *glamour* – quand la Mode ne peut plus être mise en mots, quand la robe entre dans une logique de la fascination, de l'effet-méduse. Ainsi procède ce grand récit de l'émancipation du vêtement, que nous avons présenté en introduction de la première partie de notre étude.

¹⁷⁴² Bernard Blistène, Jean-François Lyotard, « Entretien avec Jean-François Lyotard », *Flash Art*, 6, 1985, p. 28.

¹⁷⁴³ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *op. cit.*

¹⁷⁴⁴ *SP*, p. 101.

¹⁷⁴⁵ « Les dessinateurs de mode savent bien dessiner et c'est de la merde en même temps, ça n'a aucun intérêt, rien zéro. » (*Ibid*, p. 43.)

¹⁷⁴⁶ *QQP*, p. 164.

¹⁷⁴⁷ *SP*, p. 23.

¹⁷⁴⁸ *FB*, p. 12.

Dès lors, retrancher est tout autant le geste fondamental du couturier, et Margiela sublime ce geste jusqu'à son épuisement. Nous avons pu voir que chacun des éléments de son patrimoine spirituel était un retranchement, et, notamment, des retranchements de clichés tels ceux diagnostiqués par Deleuze : des *pièges à penser*, qui empêchent quiconque de regarder pleinement le vêtement. Or, cette logique du dépouillement, Margiela la poursuit jusqu'à l'incarner littéralement : il se dépouille complètement de son rôle de maître-couturier, de figure centrale de sa mode. En retranchant non seulement les signes iconiques, mais également sa propre personne, Margiela ne peut offrir potentiellement qu'une *Mode pure*¹⁷⁴⁹, dénuée de toute influence de *lamode*, une Mode de la figure plutôt que du discours. Mais avant de nous atteler à un rapprochement entre la Mode de Martin Margiela et la pensée de Jean-François Lyotard, il nous faut montrer en quoi cette articulation est inédite et nécessaire. Pour ce faire, il nous faut tout d'abord présenter comment se situent les recherches autour de l'esthétique de Margiela dans les domaines scientifiques d'études de la Mode – les *fashion studies* –, pour ensuite étendre ces questions vers les réflexions propres aux études visuelles – qui se sont, certes, intéressées par moments à la Mode, mais jamais précisément à la Mode de Martin Margiela.

¹⁷⁴⁹ Pour la notion de Mode pure, nous nous référons à : Alberto Fabio Ambrosio, *Per una morale contemporanea. Critica della moda pura*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2024.

9.2. La place des études sur Martin Margiela dans les études de modologie

9.2.1. La question de la déconstruction dans la Mode

À la fin des années 1980, Martin Margiela a [...] réorienté le regard sur le sens des vêtements dans le système de mode devenu un système de culte des griffes. Par la déconstruction du vêtement et la valorisation de sa construction, la mise en scène de son intérieur, le jeu avec des proportions, des codes vestimentaires et codes sociétaux, il invite à regarder un vêtement, découvrir sa qualité, sa fabrication, la technique de montage, sa vie de l'intérieur. Autant de traces qui remettent l'attention sur tous ces aspects qui ne semblent plus compter dans le choix d'un vêtement. (Colette Depeyre, Darja Richter-Widhoff, « Le gaspillage des vêtements. retour aux sources », art. cit., p. 38.)

Maintenant que nous avons situé la réception de Margiela dans le champ discursif de la Mode, nous pouvons à présent faire de même, mais dans celui de la recherche scientifique. Nous devons tout d'abord préciser que nous n'avons pas pour objectif de donner à voir ci-après un état de l'art exhaustif à propos de la place de la Mode de Martin Margiela dans les études de mode, mais plutôt de présenter les principaux axes de réflexion autour de son œuvre, ainsi que les textes et auteurs majeurs qui les ont mobilisés. Nous avons donc choisi de laisser de côté un certain nombre de textes scientifiques – surtout quand ceux-ci sont issus de disciplines un peu trop éloignées de la philosophie, de l'esthétique ou des études visuelles ; nous pensons par exemple aux études de marketing ou d'analyse économique. En tout cas, étudier la *question du silence* au sein du travail esthétique de Martin Margiela n'est pas une question neuve. Celle-ci s'inscrit au sein d'une longue lignée de travaux de *fashion studies* d'inspiration philosophique – à la suite de Jacques Derrida, principalement sur et autour du *non-concept* de la *déconstruction*. Nous avons donc fait le choix de nous concentrer sur ceux-ci – car même les travaux qui ne se focalisent pas sur cet aspect de la Mode de Margiela en font malgré tout le point de départ de leur démarche analytique.

Construire une définition de la déconstruction ?

Nous qualifions la déconstruction de *contre-concept*, car Jacques Derrida a maintes fois expliqué voir en celle-ci autre chose qu'un concept ou une méthode, malgré des qualificatifs de la sorte repris par bon nombre de commentateurs. Il se trouve que, à l'instar de Lyotard, Derrida a produit un certain nombre de notions pensées pour s'élever contre celle de concept. Cette attitude de ces philosophes continentaux – auxquels on peut ajouter Deleuze, Châtelet¹⁷⁵⁰,

¹⁷⁵⁰ Dans son livre consacré à Châtelet, Deleuze insiste particulièrement sur la notion d'*outréculances de la raison*, ces moments où « le "concept" [...] noie [les singularités] dans l'universel et en fait de simples moments. » (Gilles Deleuze, *Périclès et Verdi, La philosophie de François Châtelet*, Paris, Minuit, 1988, p. 20.)

Baudrillard, etc. – s’inscrit dans un certain mouvement de la philosophie, représenté au mieux par Adorno, pour qui le « désensorcellement du concept est le contrepoison de la philosophie. Il empêche son excroissance : qu’elle se prenne elle-même pour l’absolu »¹⁷⁵¹ Ce type de philosophie implique alors, chez Derrida, de présenter ces contre-concepts comme de simples *mots*, décrivant des *processus*, à l’image de la *différance*¹⁷⁵² – cette force qui fait toujours différer l’*origine* ou la *présence*, notamment dans la différence entre *signe* et *réfèrent*, entre *signifiant* et *signifié*, ou encore entre *signifiant* et autre *signifiant* –, de la *supplémentarité* ou *suppléance* – concernant cette idée que la voix sera toujours supérieur à l’écriture, qui n’aura été globalement perçue dans l’histoire occidentale que comme un « dangereux supplément »¹⁷⁵³ – ou voire même de la mention de l’*écriture*¹⁷⁵⁴ – trace, phénomène, empreinte, etc.

Le maître mot de la philosophie derridienne reste cependant, pour le grand public, celui de déconstruction – comme en témoigne le réflexe qu’il y a à mentionner Derrida ou la *French Theory* dans la presse dès qu’il s’agit de parler de cette notion (notamment dès qu’elle est désignée par le terme dépréciatif de *déconstructionnisme*), qui a alors pour effet de transformer la déconstruction en une « théorie pratique, facile, commode et même vendable »¹⁷⁵⁵. Le point de départ du *penser* de la déconstruction se situe dans son approche de la *métaphysique de la présence*¹⁷⁵⁶ : centre-moteur de toute la philosophie selon Derrida, cette dénomination associe donc la notion de *présence* avec celle de *métaphysique*, terme clé de la philosophie que nous approchons personnellement comme a pu le faire Gumbrecht, soit le fait de « poser en principe que la communication concerne avant tout la signification, quelque chose de spirituel porté par la matière et qui doit être recherché “sous” la surface “purement matérielle”. »¹⁷⁵⁷ Résultat : en règle générale, que ce soit aussi bien dans le monde académique que dans le monde du langage ordinaire, « il est bon d’aller “au-delà” (“méta-”) de ce qui est purement matériel (“physique”) »¹⁷⁵⁸. La métaphysique – dans cette acception – tend ainsi à scinder toute expérience du monde en deux, si l’on reprend notamment les réflexions nietzschéennes à ce

¹⁷⁵¹ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 23.

¹⁷⁵² Jacques Derrida, « La Différance », art. cit.

¹⁷⁵³ Jacques Derrida, « Ce dangereux supplément » in *De la grammatologie*, op. cit., pp. 203-234.

¹⁷⁵⁴ *Ibid.* ; Jacques Derrida, *L’écriture et la différence*, op. cit.

¹⁷⁵⁵ Jacques Derrida cité dans : François Cusset, *French Theory*, op. cit., p. 295-296.

¹⁷⁵⁶ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit.

¹⁷⁵⁷ Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence*, op. cit., pp. 36-37.

¹⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 47.

sujet¹⁷⁵⁹ : un *monde vrai*, à atteindre, à découvrir et à extraire¹⁷⁶⁰ d'un autre, qui serait alors un *monde factice*, composé d'illusions et de représentations. Le premier est donc un monde de la signification, de la science et du *logos*, et ce monde « occupe une position institutionnelle centrale et incontestée dans les *humanities* [les sciences humaines, ou sciences sociales], situation confortée par le langage qui accorde presque automatiquement une valeur positive à la “profondeur” »¹⁷⁶¹ ; là où le second, « “taxé de superficiel” »¹⁷⁶², est rejeté des disciplines scientifiques de la raison – la philosophie en tête, mais aussi, dans une certaine mesure, dans les études esthétiques, pour qui toute image ne mérite d'être étudiée qu'à l'aune d'un sens caché¹⁷⁶³ –, puisqu'il « implique que l'on n'a pas réussi à aller “au-delà de ” la première impression créée par le phénomène en question (en général, on n'imagine pas que quiconque veuille manquer de profondeur.) »¹⁷⁶⁴ L'exemple *prima* de la métaphysique se trouve être la doctrine du monde platonicien des *idées*. Nous avons pu voir qu'il en était encore de même dans la Mode : les vêtements ou les tenues que l'on peut traduire en discours occupent une place de choix dans la communication générale autour de la Mode. Cette orientation métaphysique de la Mode l'installe alors au cœur même de la métaphysique de la présence, comme en atteste les questions soulevées par le silence de Margiela, et de ce qu'il donne à penser du dire dans la Mode, voire même du dire dans la culture de l'économie de l'attention.

Explicitons : à partir de ce type d'approches, et suivant la tradition philosophique, il se trouve qu'au cœur de tout écriture *loge* une *voix première*, précédant et subordonnant l'écriture – à l'image de Moïse gravant ce que la voix divine lui dicte¹⁷⁶⁵. L'écriture serait alors une *voix seconde*, ornementale, et *version dénaturée* de la voix : ainsi s'énonce le *logocentrisme* – ou le *phonologocentrisme*. Ce mouvement d'autorité dans la philosophie tend alors à évacuer toute interrogation quant à cette variété d'état de fait : la voix est première, et c'est ainsi ; le monde supérieur des idées est à privilégier, et c'est ainsi ; la Mode est futile, et c'est ainsi. La Mode peut alors être approchée de même comme un simple supplément du corps, car elle dériverait de celui-ci. La déconstruction s'est donc élevée contre ce type d'opérations. Elle s'inscrit alors dans une remise en cause de la philosophie elle-même, car « selon Derrida, la philosophie dans son ensemble, de Platon à Marx, en passant par Rousseau, se caractérise essentiellement par un

¹⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 122.

¹⁷⁶⁰ Ce qui nous rappelle l'approche à la vérité de Heidegger : celle-ci serait un voile (*alétheia*), qu'il nous faut donc dévoiler. (Martin Heidegger, *Être et temps* [1927], Paris Gallimard, 1986.)

¹⁷⁶¹ Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷⁶² *Ibid.*, p. 46.

¹⁷⁶³ Georges Didi-Huberman, « Question posée » in *Devant l'image*, *op. cit.*, pp. 9-17.

¹⁷⁶⁴ Hans Ulrich Gumbrecht, *Éloge de la présence*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁷⁶⁵ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p.160.

effort constant pour refuser, dénier, rejeter, dissimuler, se cacher à soi-même cette structure indécise et paradoxale de la réalité elle-même »¹⁷⁶⁶ – Derrida se trouve subséquemment dans une posture philosophique similaire à celle de Lyotard, qui, tout au long de sa carrière, a cherché à *présenter qu'il y a de l'imprésentable*. Dès lors, la déconstruction entre à la fois dans l'approche classique de la philosophie – d'obédience donc logocentrisme et logocentrique¹⁷⁶⁷ –, mais s'en éloigne également : elle résiste à la « clôture de la représentation »¹⁷⁶⁸, et aide à penser la philosophie en se libérant de ce qui empêche de penser au sein même de la philosophie. Cette approche se situe donc dans un mouvement semblable à la philosophie des intensités de Lyotard ou de Deleuze, qui s'oppose directement à la philosophie de la (ou des) représentation(s). Par conséquent, considérer la déconstruction comme une forme de *destruction* d'un texte ou d'un objet est erronée – impair souvent commis par les critiques de l'œuvre derridienne :

Il faut entendre ce terme de « déconstruction » non pas au sens de dissoudre ou de détruire, mais d'analyser les structures sédimentées qui forment l'élément discursif, la discursivité philosophique dans lequel nous pensons. Cela passe par la langue, par la culture occidentale, par l'ensemble de ce qui définit notre appartenance à cette histoire de la philosophie. [...] De ce point de vue, la déconstruction n'est pas simplement une philosophie, ni un ensemble de thèses, ni même la question de l'Être, au sens heideggérien. *D'une certaine manière, elle n'est rien*. Elle ne peut pas être une discipline ou une méthode. Souvent, on la présente comme une méthode, ou on la transforme en une méthode, avec un ensemble de règles, de procédures qu'on peut enseigner, etc.¹⁷⁶⁹

La déconstruction a ainsi tout pour s'inscrire dans la boîte à outils théorique des études visuelles, car il s'agit finalement « d'une *aventure du regard*, d'une conversion dans la manière de questionner devant tout objet »¹⁷⁷⁰ : la déconstruction s'interroge sur ce qui fait un/le genre, sur ce qui maintient et rend lisible un texte, ou encore sur où se trouve l'envers et l'endroit d'un objet visible – comme le vêtement. Ce faisant, on « peut alors menacer *méthodiquement* la structure pour mieux la percevoir, non seulement en ses nervures mais en ce lieu secret où elle n'est ni érection ni ruine mais labilité. »¹⁷⁷¹ La déconstruction – en tant qu'analyse de ce qui fait une *écriture* ou une *trace* – s'inscrit donc dans une critique des courants intellectuels de l'époque de sa conception ; le structuralisme en tête.

¹⁷⁶⁶ Charles Ramond, « Matérialisme et Hantologie », *Cités*, 2007, 2 n° 30, 2007, p. 55.

¹⁷⁶⁷ Soit, grossièrement, « une civilisation ordonnée autour de la raison (calcul, discours, philosophie, science) ». (Charles Ramond, *Dictionnaire Derrida*, Paris, Éditions Ellipses, 2016, p. 144-145, cité dans : Barbara Bourchenin, « Poétique de l'altération : enjeux politiques du livre altéré, des autodafés modernes aux pratiques artistiques de Ann Hamilton, Emily Jacir et Thu Van Tran », *Essais*, 16, 2020, p. 55.)

¹⁷⁶⁸ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 341.

¹⁷⁶⁹ Jacques Derrida, « Qu'est-ce que la déconstruction ? », art. cit., p. 1099-1100. Nous soulignons.

¹⁷⁷⁰ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, *ibid.*, p. 9.

¹⁷⁷¹ *Ibid.*, p.13.

Je ne peux donc pas expliquer ce que c'est que la déconstruction, pour moi, sans recontextualiser les choses. C'est au moment où le structuralisme était dominant que je me suis engagé dans mes tâches, et avec ce mot-là. C'était aussi une prise de position à l'égard du structuralisme, la déconstruction. D'autre part, c'était au moment où les sciences du langage, la référence à la linguistique, le « tout est langage » étaient dominants. C'est là, je parle des années 1960, que la déconstruction a commencé à se constituer comme... je ne dirais pas antistrukturaliste mais, en tout cas, démarquée à l'égard du structuralisme, et contestant cette autorité du langage.¹⁷⁷²

Nonobstant le désir de faire de la déconstruction une *anti-règle*, le terme a connu une popularité académique inédite en dehors de la France, notamment dans les études postcoloniales¹⁷⁷³, du genre¹⁷⁷⁴ ou dans la *French-Theory*. La déconstruction s'est donc vue être la figure de proue et le bouc-émissaire d'un grand nombre de commentateurs, tous cherchant à la réduire à un mode opératoire d'approche des textes¹⁷⁷⁵, ainsi qu'à une représentation de tout ce qui met en soupçon toute autorité¹⁷⁷⁶.

Déconstruire de la Mode ?

Si l'idéal de la mode moderne était de rendre chacun libre de s'exprimer librement en choisissant sa vêtture, on nagerait en pleine illusion, car cette prétendue liberté doit affronter un langage nécessairement compris par tous. Le système qu'est la mode a donc vocation à être, saison après saison, chose désuète, obsolète, à mettre aux oubliettes. Aussi, ce sont les mêmes stylistes qui peuvent stigmatiser une mode en marginalisant certains styles. [...] C'est un système, c'est sûr, mais où chaque marque, chaque étiquette, essaie de mettre les autres hors jeu, les taxant d'hétérodoxie – avec, ici, un emploi d'hétérodoxie qui est rigoureusement à l'opposé de ce qui se passe dans les religions. (Alberto Fabio Ambrosio, *Théologie de la mode*, op. cit., p. 37.)

De facto, voir la notion de déconstruction reprise dans la Mode n'a rien d'anodin : elle permet à la Mode de s'inscrire dans une légitimité intellectuelle, tout en la maintenant dans un continent intellectuel refusant son statut d'objet à penser – nous sommes clairement ici dans le domaine de la *pop-philosophie*, notion qui a, elle aussi, connu bien des déboires dans les mondes intellectuel et médiatique. Dans tous les cas, le vêtement-supplément-du-corps profite

¹⁷⁷² *Ibid.*, p. 1099.

¹⁷⁷³ Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, op. cit.

¹⁷⁷⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], Paris, La découverte, 2006.

¹⁷⁷⁵ Nous pensons par exemple à l'ouvrage suivant, qui présente la déconstruction comme une méthode d'analyse des textes en plusieurs étapes, applicable à n'importe quel texte, comme pourrait l'être un théorème mathématique – ce qui s'explique aisément par les ambitions didactiques de l'ouvrage : Raman Selden (dir.), *The Cambridge history of literary criticism, volume 8, From Formalism to Poststructuralism* [1995], Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

¹⁷⁷⁶ Par exemple, la « “déconstruction” [a été] la cible du piteux “colloque” de la Sorbonne, et la pensée de l'inventeur de ce concept fut à cette occasion qualifiée de “virus” par le ministre Jean-Michel Blanquer. » (Mathieu Potte-Bonneville, « Qui a peur de la déconstruction ? », *AOC Media*, 26/08/2022, URL : <https://aoc.media/analyse/2022/08/25/qui-a-peur-de-la-deconstruction-2/>. Consulté le 28/08/2022.)

de la légitimité de l'écriture-supplément-de-la-parole, sans pour autant la supplanter dans une idéologie de la présence à l'œuvre dans les arts et dans la construction du monde visuel. Qui plus est, le défi de la déconstruction à l'encontre de la métaphysique de la présence en fait un modèle de choix quant au meilleur moyen pour la Mode de s'imposer dans le monde de la *communication généralisée*. Le vêtement, comme nous l'avons vu avec la « finalité pratique » de la pudeur, tend souvent à être perçu comme un *moindre* corps, à l'image de la relation phonologocentriste entre voix et écriture. Selon la tradition doxique, c'est au vêtement à s'adapter au corps¹⁷⁷⁷ ; il lui est inférieur, suivant notamment son inconstance, sa fragilité, là où le corps perdure plus longtemps, et est associé à la vie – dans le cas où le corps prolonge l'âme –, plus qu'au monde de la représentation de la vie. Le vêtement, objet artificiel, doit servir avant tout le sujet naturel. Ainsi, à partir de la déconstruction, on peut non pas renverser ce rapport de pouvoir, mais s'en écarter ou le dépasser de manière à ne pas faire de la Mode un simple art subordonné, qui ne doit surtout pas se faire remarquer, au risque de plus se faire voir que les autres arts, considérés comme plus légitimes – comme le vérifie l'adage que le costume tue au théâtre ou au cinéma.

Approcher la Mode à l'aune de la déconstruction permet de s'opposer à la doctrine du *grand renoncement*¹⁷⁷⁸, cette adaptation couturière de « ce couple célèbre [virilité et non-virilité], qui règne sur toute la Doxa »¹⁷⁷⁹ en refusant le visuel et la différence au costume masculin, mais dans une perspective plus large que simplement celle de la distinction entre costumes masculin et féminin. Nous pouvons prendre comme exemple de vêtement caractéristique de cette idéologie visuelle « ce vêtement noir que portent les hommes d[u] temps [d'Alfred de Musset, pour qui ce dernier] est un symbole terrible », car « pour en venir là, il a fallu que les armures tombassent pièce à pièce et les broderies fleur à fleur »¹⁷⁸⁰ : ce vêtement noir en question s'oppose donc au romantisme, du fait de ses liens avec une Mode fantasmée de la chevalerie, mais également avec une sensibilité – symbolisée par les broderies – paraissant aujourd'hui étrangère à l'image que l'on se fait de la masculinité. Ainsi, comme l'exemplifie tout autant « l'austérité du costume quaker¹⁷⁸¹ », « qui est à l'origine de notre costume masculin¹⁷⁸² », le grand renoncement trahit surtout un renoncement au visuel et à la différence visuelle en générale, à l'œuvre dans la civilisation occidentale, centré sur l'ordre, rejetant le frivole, et la

¹⁷⁷⁷ Roland Barthes, *Système de la Mode*, op. cit., p. 288.

¹⁷⁷⁸ John Carl Flügel, *Le Réveur nu*, op. cit.

¹⁷⁷⁹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 136.

¹⁷⁸⁰ Alfred de Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, Paris, Charpentier, 1840, p. 11.

¹⁷⁸¹ Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 50.

¹⁷⁸² *Ibid.*, p. 91.

force reviendrait alors à renoncer à cette capacité de différence. Au contraire de cette perspective finalement *phallogocentrisme*, approcher la Mode à l'aune de la déconstruction permet ainsi de découvrir des ressources créatives ignorées dans la Mode : en esquivant l'ordre et une certaine forme de bienséance à l'œuvre dans la Mode, on en arrive à accepter de la pure différence visuelle (genrée ou non), tout en se demandant pourquoi il faut toujours cacher l'envers du vêtement, et pourquoi n'y aurait-il pas quelques beautés dissimulées dans cette partie du vêtement¹⁷⁸³ ; on se demande pourquoi il faudrait forcément calquer la forme de la chaussure sur celle du pied¹⁷⁸⁴, ou la forme des épaulettes sur celle des épaules ; on en arrive surtout à s'interroger sur les raisons du grand renoncement, tout en observant les prolongements de cette doctrine esthétique du renoncement à l'esthétisme du sujet masculin dans les comportements dudit sujet. Mode et déconstruction avaient donc tout intérêt à se rencontrer. À propos de la Mode, de l'anti-mode et de Margiela, la déconstruction a été mobilisée comme suit :

Dans les premières critiques journalistiques, le terme [de déconstruction] en est venu à signifier un certain rejet du luxe : « une réaction contre les excès établis des années 1980 [...] une combinaison en amiante contre le bûcher des vanités. » Dans leur description de la mode déconstructiviste des années 1990, les critiques ont perçu de la colère et un rejet catégorique de la mode de la décennie précédente. Ils l'ont également interprétée, dans une certaine mesure, comme une réponse aux nouvelles conditions économiques résultant de la récession du début des années 1990.¹⁷⁸⁵

Nous remarquons ainsi que l'adaptation de la métaphysique de la présence dans la Mode, selon Francesca Granata dans la citation précédente, s'est faite autour des notions de luxe, de gigantisme, et d'association avec le pouvoir : la déconstruction dans la Mode s'inscrit donc avant tout dans un rejet de la visualité – telle que l'a définie Mirzoeff. La déconstruction est devenue alors le mot-clé de l'*anti-mode*, mouvement de couturiers, proche d'une mode « plus abstraite et conceptuelle »¹⁷⁸⁶ :

L'opposition entre perturbation et démolition est probablement la caractéristique essentielle [du mouvement] de l'Anti-mode, dans la mesure où elle distingue ce mouvement des pratiques de reconstruction et de l'esthétique de la dégradation

¹⁷⁸³ Par exemple, Margiela a pu présenter des vêtements au sein desquels l'envers et l'endroit étaient intervertis.

¹⁷⁸⁴ Nous faisons ici référence à la célèbre chaussure *Tabi* de Martin Margiela.

¹⁷⁸⁵ Traduction personnelle de « In the early journalistic reception, the term [déconstruction] came to signify a certain rejection of luxury: “a backlash against established 80s excess [...] an asbestos suit against the bonfire of the vanities.” In their description of 1990s deconstruction fashion, critics detected anger and a *tout-court* rejection of the fashion of the previous decade. They also read it, to some extent, as mediating the new economic conditions resulting from the recession of the early 1990s. » (Francesca Granata, *Experimental Fashion, Performance, Art, Carnival and the Grotesque Body*, Londres, New York, I.B. Tauris, 2017, p. 77.)

¹⁷⁸⁶ Simona Segre Reinach, « Couture, prêt-à-porter, and fast fashion since 1945 » in *The Cambridge Global History of Fashion*, 2, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, p. 1348.

employées par des créateurs revivalistes tels que John Galliano, Vivienne Westwood, Alexander McQueen et d'autres. Dans les années 1990, les caractéristiques de l'anti-mode [...] étaient déjà profondément ancrées dans la pratique des designers japonais [comme Kawakubo ou Yamamoto]. Elles constituaient également un trait distinctif du travail de designers émergents comme Martin Margiela.¹⁷⁸⁷

Construire l'anti-mode ?

Il n'en demeure pas moins qu'avant de désigner un mouvement couturier en soi, le qualificatif d'anti-mode relève d'un sentiment présent dans la Mode depuis ses origines même. En effet, depuis plusieurs décennies, voire plusieurs siècles¹⁷⁸⁸, les historiens et sociologues de la Mode – de Thomas Carlyle¹⁷⁸⁹ à Lidewij Edelkoort¹⁷⁹⁰, en passant par Thorstein Veblen, Roland Barthes¹⁷⁹¹ ou Fred Davis – observent que la Mode, en tant qu'institution, engendre de façon récurrente un mouvement adverse ou critique que l'on a pu qualifier d'*anti-mode* – soit un « mouvement de résistance »¹⁷⁹² à l'intérieur même du champ de la Mode¹⁷⁹³. Déjà au XIX^e siècle, le *dress reform* américain illustre un tel processus : en s'attaquant au carcan du corset, les militantes faisaient vaciller la sacro-sainte « bonne forme » de l'époque, tout en installant une autre dynamique esthétique¹⁷⁹⁴. Dans le même esprit, l'historien de la Mode Ted Polhemus, s'inspirant de J.C. Flügel¹⁷⁹⁵, préfère parler de formes vestimentaires « fixes »¹⁷⁹⁶ contre des formes « dynamiques »¹⁷⁹⁷, mais rejoint la même idée : l'anti-mode demeure en lien direct avec la Mode, puisqu'elle cherche à s'y opposer délibérément¹⁷⁹⁸ – cette relation étant

¹⁷⁸⁷ Traduction personnelle de : « The opposition between disturbance and demolition is probably the essential feature of the Anti-fashion insofar it distinguishes the movement from the reconstruction practices and the aesthetics of damage employed by revivalist designers such as John Galliano, Vivienne Westwood, Alexander McQueen and others. By the 1990s, the previously explained anti-fashion characteristics were already deeply embedded in the practice of the Japanese designers. Those were also a distinguishing trait of the work of the emerging designers such as Martin Margiela. » (*ibid.*, p. 136.)

¹⁷⁸⁸ Barbara Vinken perçoit notamment dans la doctrine d'authenticité [« doctrine of authenticity »] de Rousseau une première rhétorique d'anti-mode [« rhetoric of anti-fashion »], qui a été portée à la mode au XVIII^e siècle. De même, Adam Geczy et Vicki Karaminas ont perçu ce sentiment dans l'attitude de dandy de Baudelaire (Barbara Vinken, *Fashion Zeitgeist, Trends and cycles in the fashion system*, op. cit., p. 56. Adam Geczy, Vicki Karaminas, « Walter Benjamin, Fashion, Modernity and the City Street » in Agnès Rocamora, Anneke Smelik (dirs.), *Thinking though Fashion*, op. cit., pp. 84-85.)

¹⁷⁸⁹ Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity*, op. cit., p. 169.

¹⁷⁹⁰ Lidewij Edelkoort, *Antifashion: a Manifesto for the Next Decade*, Paris, Trend Union, 2015.

¹⁷⁹¹ Roland Barthes, *Le Système de la Mode* ; Roland Barthes, « Le match Chanel-Courrèges », art. cit.

¹⁷⁹² À ce sujet, voir : François Hourmant, Erwan Sommerer (dirs.), *Vêtements, modes et résistance*, op. cit.

¹⁷⁹³ Tansy E. Hoskins, *Stitched Up: The Anti-Capitalist Book of Fashion*, op. cit., p. 163.

¹⁷⁹⁴ Radu Stern, *Against Fashion, Clothing as art, 1850-1930* [1992], Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2004.

¹⁷⁹⁵ Flügel a préféré parler d'une opposition entre l'habit de mode [« modish »] et l'habit fixe. (Ted Polhemus, *Fashion & Anti-Fashion, Exploring adornment and dress from an anthropological perspective* [1978], Morrisville, Lulu Press, 2011, p. 29.)

¹⁷⁹⁶ *Ibid.*

¹⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 41.

décrite comme relevant d'un parasitage¹⁷⁹⁹. On peut donc considérer que l'anti-mode prend régulièrement naissance à chaque fois qu'un tournant historique met en évidence le caractère trop normatif ou ostentatoire des habits dominants. Il apparaît ainsi que, sur un plan tout à fait général, le sentiment d'anti-mode « fustige le gaspillage, la frivolité, le manque de praticité et la vanité associés à la Mode, à ses changements saisonniers, à la rivalité qu'elle engendre et à l'instabilité qu'elle provoque. »¹⁸⁰⁰ Par conséquent, l'anti-mode, dans un sens général, se caractérise par une visibilisation couturière de *contestation* des normes en vigueur¹⁸⁰¹ – normes vestimentaires ou esthétiques jugées trop ostentatoires, trop commerciales ou trop standardisées¹⁸⁰².

On peut certainement retrouver sur ce point non seulement le philosophe italien contemporain Ugo Volli, qui, dans son pamphlet contre la mode¹⁸⁰³, analyse les replis négatifs de la philosophie qui sous-tend le système de la mode, mais encore la prévisionniste néerlandaise Lidewij Edelkoort de grand poids qui, dans un texte au retentissement considérable, son manifeste anti-mode¹⁸⁰⁴, cherche à adopter une nouvelle approche de ce même système sans aller jusqu'à dénigrer la mode elle-même.¹⁸⁰⁵

Fred Davis, en insistant lui aussi sur le caractère fondamentalement dialectique de la relation Mode/anti-mode, résume la question ainsi :

L'anti-mode est tout autant une créature de la mode que la mode elle-même est le moyen de sa propre disparition. Cela semble évident dans la mesure où, quelle que soit la forme que prend l'anti-mode, elle doit, par un dispositif symbolique d'opposition, de rejet, de négligence étudiée, de parodie, de satirisation, etc., s'adresser à la mode dominante ou « en vogue » de son époque.¹⁸⁰⁶

Cette *antifashion* ne peut être alors réduite à une simple excentricité ; elle est souvent portée par une revendication politique : comme le fait de dénoncer la superficialité, le gaspillage, ou

¹⁷⁹⁹ Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity*, op. cit., p.167.

¹⁸⁰⁰ Traduction personnelle de : « Briefly, this attitude castigates the wastefulness, frivolity, impracticality, and vanity associated with fashion, with its changes from season to season, with the invidiousness it occasions and the fickleness it induces. » (Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity*, op. cit., pp. 168-169.)

¹⁸⁰¹ François Hourmant, Erwan Sommerer (dirs.), *Vêtements, modes et résistance*, op. cit.

¹⁸⁰² Anna-Mari Almila, « Fashion, Anti-Fashion, Non-Fashion and Symbolic Capital: The Uses of Dress among Muslim Minorities in Finland », *Fashion Theory*, 20, 2016, p. 81-102.

¹⁸⁰³ Ugo Volli, *Contro la moda*, Milan, Feltrinelli, 1988.

¹⁸⁰⁴ Lidewij Edelkoort, *Antifashion*, op. cit.

¹⁸⁰⁵ Alberto Fabio Ambrosio, *Théologie de la mode*, op. cit., p. 35.

¹⁸⁰⁶ Traduction personnelle de « Antifashion is as much a creature of fashion as fashion itself is the means of its own undoing. This would seem to be obvious in that whatever form antifashion takes it must via some symbolic device of opposition, rejection, studied neglect, parody, satirization, etc., address itself to the ascendant or "in" fashion of the time. » (Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity*, op. cit., p. 164.)

l'aliénation du corps. Les pratiques modernes de l'anti-mode en général peuvent être déclinées comme suit :

Ce sera ici un vêtement ancien qu'ils ressuscitent, ou au contraire une tenue nouvelle qu'ils inventent ; une couleur, une forme ou une ligne « bizarres » parce que non utilisées, ou même taboues, qu'ils privilégient ; des objets symboliques, des gris-gris, des colifichets, des décorations et des badges qu'ils s'accrochent un peu partout. Là, on verra au contraire un accessoire usuel ou un habit commun détournés de leur fonction, réinventés par un « porté », par une manière particulière, personnalisée, de les arborer, de les mettre en scène. Ce sera enfin – et, le plus souvent, en même temps – des mœurs, des attitudes, des comportements, des manières d'être, de vivre et de sentir, des mythes, un vocabulaire, une esthétique, une éthique – presque une cosmogonie : une culture ou une quasi-culture.¹⁸⁰⁷

Comme le dit Davis, ordinairement, cette notion d'anti-mode

*revêt de nombreuses formes et trouve ses origines dans diverses cultures. [...] [P]armi les plus répandues, j'en nommerais les suivantes : l'indignation utilitariste, le naturalisme lié à la santé et au bien-être, la protestation féministe, le scepticisme conservateur, la désidentification des groupes minoritaires et l'insulte contre-culturelle. Il est clair que certaines de ces formes (comme la désidentification des groupes minoritaires, l'insulte contre-culturelle, le naturalisme santé et bien-être, ou la protestation féministe) se recoupent dans une certaine mesure, tandis que d'autres sont nettement distinctes.*¹⁸⁰⁸

Ainsi, l'anti-mode est aussi diverse que les contextes dans lesquels elle prend forme. Les courants minimalistes – que l'on peut qualifier d'anti-mode dès lors qu'ils s'attaquent explicitement au culte de l'ornementation et du glamour¹⁸⁰⁹ – diffèrent profondément du versant « destroy », où se rencontre une esthétique de l'informe, du troué, du déchiré¹⁸¹⁰. En plus de celles-ci, rajoutons la subversion *punk*¹⁸¹¹ étudiée par Hebdige¹⁸¹² ou encore certaines variantes écologistes. En retraçant ainsi l'origine de ce terme, nous pouvons constater la pertinence du succès de la notion de déconstruction dans la Mode – étant donné que chacune de ces « formes » revêt un caractère proprement déconstructeur (au sens métaphorique du terme). En résumé, ce

¹⁸⁰⁷ Patrice Bollon, *Morale du masque Merveilleux, zazous, dandys, punks, etc., op. cit.*, p. 12.

¹⁸⁰⁸ Traduction personnelle de : « Antifashion assumes many forms and springs from diverse cultural sources. I Doubtlessly more forms can be delineated than I shall discuss here, but among the prevalent ones I would give names to are these: utilitarian outrage, health and fitness naturalism, feminist protest, conservative skepticism, minority group disidentification, and counterculture insult. Clearly, some of these (e.g., minority group disidentification and counterculture insult, health and fitness naturalism, and feminist protest) overlap to an extent, while others are quite distinct. » (Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity, op. cit.*, p. 168.)

¹⁸⁰⁹ Gilles Lipovetsky, *L'Empire de l'éphémère, op. cit.*

¹⁸¹⁰ Sur le « destroy » et le lien avec la déconstruction, voir : Alison Gill, « Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Re-Assembled Clothes », art. cit.

¹⁸¹¹ *Ibid.*, p. 164.

¹⁸¹² Dick Hebdige, *Sous-Culture, op. cit.*

sentiment – finalement assez commun dans le monde humain – implique la contestation du « vêtement dominant »¹⁸¹³, soit ce que nous avons nommé le régime figuratif de *lamode* : ce modèle majoritaire de production et de consommation vestimentaire, qui s'exprime par le culte du *glamour*, l'ostentation des marques ou le culte des silhouettes idéalisées¹⁸¹⁴. Ce sentiment général peut d'ailleurs être ramifié en plusieurs sous-sentiments, chacun relevant d'affects et de concepts précis. Il s'agit des différentes variantes dénominatives autour de ce qui se pense contre la Mode : en plus de l'anti-Mode, on peut penser à la non-Mode – terme évoqué notamment par Davis¹⁸¹⁵ et Finkelstein¹⁸¹⁶ – et la contre-Mode. La non-Mode se trouve être ainsi « “l'absence de mode, donc de consommation vestimentaire” des personnes démunies, voire le désintérêt pour un habillement des “personnes dont l'identité psychologique est perturbée” »¹⁸¹⁷. Fred Davis distingue ainsi l'anti-mode de la *non-mode*, qu'il appelle aussi « l'indifférence à la Mode » [*« fashion indifference »*¹⁸¹⁸] –, et qui correspond à une ignorance pure et simple de la Mode :

De nombreuses personnes dans la société sont dans l'indifférence à la mode ; bien moins nombreuses sont celles qui se positionnent comme relevant de l'antimode. Les indifférents restent en dehors du dialogue autour du symbolisme et du contre-symbolisme de la mode, tandis que les antimodernistes, quelle que soit leur approche, le nourrissent et le perpétuent. Les rébellions vestimentaires introduites dans les années 1960 ont conduit beaucoup à supposer que l'antimode, en tant que posture délibérée, voire organisée, d'opposition aux modes dominantes, est un phénomène relativement récent. En réalité, les thèmes et motifs antimode dans l'habillement (et sans doute dans d'autres domaines décoratifs et artistiques) remontent loin dans l'histoire européenne et semblent avoir toujours eu la même fonction qu'aujourd'hui : exprimer la dissidence, protester, tourner en dérision et provoquer l'indignation.¹⁸¹⁹

La non-Mode décrit ainsi des pratiques vestimentaires qui n'ont pas la prétention de se placer dans le circuit de la Mode, comme tout ce qui relève d'un vêtement ou un d'habit traditionnel,

¹⁸¹³ Adrian Kammarti, « L'Anti-mode by Prof Adrian Kammarti, HotSeat », *IFM* (Youtube), URL : https://www.youtube.com/watch?v=uM93t_acZb8&ab_channel=InstitutFran%C3%A7aisDelaMode. Consulté le 15/11/2024.

¹⁸¹⁴ Véronique Bergen, *Le corps glorieux de la top-modèle*, Paris, Lignes, 2013.

¹⁸¹⁵ Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity*, *op. cit.*, p. 123.

¹⁸¹⁶ Joanne Finkelstein, *Fashion, An Introduction*, New York, New York University Press, 1996.

¹⁸¹⁷ Nathalie Roelens, « De la nudité au dénuement » in Alberto Fabio Ambrosio, Nathalie Roelens (dirs), *Mode modeste, Entre éthique et esthétique*, *op. cit.*, p. 125.

¹⁸¹⁸ Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity*, *op. cit.*, p. 161.

¹⁸¹⁹ Traduction personnelle de « Many persons in society are fashion indifferents; far fewer are antifashionists. The indifferents remain outside the dialogue of fashion symbolism and countersymbolism; the antifashionists, of whatever stripe, sustain and nurture it. The clothing rebellions ushered in by the 1960s have led many to assume that antifashion as a kind of self-conscious, even organized, oppositional stance toward prevailing fashions is of relatively recent origin. Actually, antifashion themes and motifs in dress (and doubtlessly in other decorative and artistic realms as well) stretch far back in European history and appear to have served the same function then as they do now: to dissent, protest, ridicule, and outrage. » (*Ibid.*, pp. 161-162.)

lié à une communauté n'ayant guère recours au renouvellement saisonnier. Dans ces cas, l'habit est perçu comme purement fonctionnel, ou comme relevant d'un ordre symbolique stable. Ainsi, 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. »¹⁸²⁰

Il nous faut ensuite distinguer l'anti-mode de la *contre-mode*¹⁸²¹ : cette appellation suggère une opposition ponctuelle à un style précis ou à une tendance dominante. Par exemple, au milieu des années 1970, les punks londoniens développent une contre-mode hostile aux canons bourgeois, mais en adoptant un nouveau système de signes (chaînes, clous, épingles de sûreté, etc.). On reste, par conséquent, dans la sphère de la Mode, même si c'est pour la subvertir. On en arrive alors à définir le sentiment d'anti-mode comme plus radical : le terme indique un rejet affirmé de l'impératif de séduction ou de luxe imposé par la Mode majoritaire, accompagné d'un travail de déconstruction. Cette tripartition – anti-Mode, contre-Mode et non-Mode – s'avère utile pour éviter l'emploi abusif du terme « anti-mode ». Dans certains cas, on a pu qualifier d'anti-mode des pratiques qui, en réalité, relèvent soit de traditions communautaires (non-mode), soit d'une forme de provocation circonscrite (contre-mode) ; là où l'anti-Mode correspondrait à un besoin de repenser la Mode. En effet, sur la base de ces distinctions, on comprend que l'anti-mode ne serait pas systématiquement un phénomène purement « négatif » : c'est un *moteur interne* de la Mode elle-même, susceptible de renouveler ses langages et ses formes. Mais le terme d'anti-mode peut aussi recouvrir d'autres sens encore. Nous pouvons alors revenir à la présentation de cet ensemble de pratiques couturières apparues depuis la fin des années 1980 et qualifiées de « mouvement de l'anti-mode »¹⁸²², composé de « créateurs form[ant] un groupe relativement homogène dans les thèmes qu'ils abordent et la position qu'ils ont occupée dans l'industrie de la mode »¹⁸²³.

Le mouvement couturier de l'anti-mode

Moins théâtral et exubérant, l'état d'esprit actuel [celui de la mode de l'année 2019] n'en est pas moins lucide et désillusionné et n'est pas sans rappeler la mouvance Anti Fashion, née au début des années 80 sous l'impulsion des créateurs japonais Rei Kawakubo et Yohji Yamamoto. Qualifiée de « Sombre, violente, concernée et conceptuelle » par le journaliste Olivier Nicklaus dans le documentaire Fashion!, « cette nouvelle mode se branche sur les soubresauts culturels et politiques de l'époque, [...] de

¹⁸²⁰ Nathalie Roelens, « De la nudité au dénuement », art. cit., p. 128.

¹⁸²¹ Abigail Stéphanie Lang (dir.), *Mode & Contre-mode*, op. cit.

¹⁸²² On retrouve de multiples appellations : « deconstruction fashion », « destroy fashion », « mode minimaliste », « anti-fashion movement ». À ce sujet, nous nous référons à : Alison Gill, « Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Re-Assembled Clothes », art. cit.

¹⁸²³ Émilie Hammen, Benjamin Simmenauer, « Caroline Evans, La mode comme critique sociale » in Émilie Hammen, Benjamin Simmenauer (dirs.), *Les grands textes de la mode*, op. cit, p. 85.

Tchernobyl à la crise économique ». Parce qu'elle transforme la mode en un discours politique et critique, la mouvance Anti Fashion ne s'attache plus seulement à divertir son spectateur mais à le faire réfléchir « à coup de déconstructions, de disproportions, de recyclage et de défilés performances ». (Henri Delebarre, « La mode nous prépare-t-elle à la fin du monde ? », *Magazine Antidote* [en ligne], 24/06/2019, URL : <https://magazineantidote.com/mode/mode-fin-du-monde/>. Consulté le 30/12/2021.)

Celui-ci doit être resitué dans un moment historique précis : la fashion-sphère des années 1980 était marquée par le gigantisme, les défilés-spectacles, la culture de la star, couplée au succès des *supermodels* – l'accent mis sur le glamour, la brillance –, et le maximalisme en termes de volume et d'événements médiatiques¹⁸²⁴. On pense notamment aux défilés très médiatisés de Claude Montana, Azzedine Alaïa ou Jean-Paul Gaultier, et à l'émergence d'icônes comme Naomi Campbell, Linda Evangelista ou Claudia Schiffer. En résumé,

L'image devint, au cours des années 1980, aussi importante voire plus importante que le vêtement. En un mot, la mode est devenue image, une image que détermine une succession de choix, non seulement pour l'environnement, mais également pour le maquillage, la coiffure, la gestuelle qui composent, au final, un ensemble cohérent avec le vêtement représenté - lequel n'occupe plus forcément le tout premier plan.¹⁸²⁵

Caroline Evans, dans *Fashion at the Edge*, note que le public a commencé malgré tout, petit à petit, à se lasser de ce *maximalisme ostentatoire*, tandis qu'une nouvelle génération de créateurs propose des approches minimalistes, déconstruites, voire radicalement an-artistiques¹⁸²⁶ : Rei Kawakubo (*Comme des Garçons*), Yohji Yamamoto, Martin Margiela, Ann Demeulemeester, Dries Van Noten, Hussein Chalayan, etc. Dès 1981-1982, leurs créations en noir, asymétriques, trouées ou informes, reçoivent un accueil controversé lors des présentations à Paris : la presse parle de « post-Holocauste » ou de « haillons misérables », et certains journalistes comparent leurs défilés à « une vision d'après la troisième guerre mondiale »¹⁸²⁷. Les formulations sont outrancières, mais elles soulignent le choc provoqué par cette anti-mode : pour la première fois, de grands couturiers n'hésitent pas à présenter des silhouettes rapiécées, aux formes douteuses, rompant avec la sacro-sainte valorisation sensuelle du corps. Ces chantres de l'anti-mode ont donc souhaité s'éloigner d'une forme de mode recherchant le spectaculaire. Leur démarche a consisté à revenir à un essentiel de la Mode : le vêtement, la couture, et la réflexion par la couture. Cette attitude n'a pas été tout le temps bien accueillie à l'époque ; on a dit de la Mode

¹⁸²⁴ Sur le rapport entre mode-spectacle et années 80, voir : Caroline Evans, *Fashion at the Edge*, op. cit., p. 6-10.

¹⁸²⁵ Catherine Örmén, « Sacrée mode », art. cit., p. 155.

¹⁸²⁶ *Ibid.*

¹⁸²⁷ Patricia Mears, *Skin+Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*, New York, Thames & Hudson, 2006, p. 32-35.

de Margiela qu'elle relevait de l'armée du salut¹⁸²⁸, qu'elle avait quelque chose de « froid », « d'inconfortable » et « d'effrayant », notamment à partir de son aspect seconde-main¹⁸²⁹ ; là où les créateurs japonais n'ont pas été mieux reçus :

Une telle rupture avec l'esthétique dominante de l'époque s'est exprimée à travers des asymétries, des irrégularités et des imperfections. La prédominance des couleurs sombres, des formes amples et des coupes en biais a suscité une impression de paupérisme dans l'inspiration derrière ces collections de vêtements.¹⁸³⁰

Or, en produisant une telle mode, ces créateurs nous offre un contre-point de *lamode*. En effet, « [p]our Evans, ils sont les auteurs d'une contre-mode, qui se définit à rebours de la mode commerciale dominante et des maisons de luxe traditionnelles »¹⁸³¹ ; car, si leurs esthétiques diffèrent, elles se rejoignent par une volonté de « détruire » la silhouette glamour des années 1980 et de proposer des formes de dépouillement, de recyclage, de déformation ou encore de « déconstruction » des vêtements¹⁸³². On passe alors d'une Mode qui met en avant les « idéaux dominants » de l'époque, ainsi que les « image[s] enchantée[s] de la vie et du monde »¹⁸³³ – soit tout ce qui correspond à la Mode dite *mainstream* –, à un « point de vue critique et grinçant, démontrant que la Mode aussi peut avoir sa part d'ombre et n'est pas condamnée à la célébration de la beauté, du succès ou du progrès, ainsi que la modernité la donne à penser. »¹⁸³⁴ Christian Salmon synthétise la situation ainsi, en s'inspirant de Rabelais et de Mikhaïl Bakhtine, grandes références aussi invoquées par Francesca Granata pour caractériser ce régime scopique en vogue dans la Mode d'alors :

La mode, dans les années 1990, reflète cette « carnavalisation des consciences » dont Mikhaïl Bakhtine disait qu'elle précédait en les préparant les grands bouleversements. Cette carnavalisation se manifeste dans la mode par une certaine inversion des catégories du « haut » et du « bas », de ce qui est considéré comme beau et laid, et par le mixage des époques et des styles.¹⁸³⁵

¹⁸²⁸ Matthew Schneier, « Martin Margiela: The Silent Designer Whose Clothes Tell All », art. cit.

¹⁸²⁹ Miucci Prada citée dans : Tim Blanks, « The Ghosts of Lang and Margiela », *Business of Fashion*, 16/06/2018, URL : <https://www.businessoffashion.com/articles/news-analysis/the-ghosts-of-helmut-lang-and-martin-margiela/>. Consulté le 27/04/2022.

¹⁸³⁰ Traduction personnelle de : « Such a break with the prevailing aesthetics of the time was expressed through asymmetries, irregularities, and imperfections. The predominance of dark colours, wide shapes, and bias cuts produced a sense of pauperism of the inspiration behind these clothing collections. » (Simona Segre Reinach, « Couture, prêt-à-porter, and fast fashion since 1945 », art. cit., p. 1348.

¹⁸³¹ Émilie Hammen, Benjamin Simmenauer, *Les grands textes de la mode*, op. cit., p. 85.

¹⁸³² Amy M. Spindler, « Coming Apart », art. cit.

¹⁸³³ *Ibid.*

¹⁸³⁴ *Ibid.*, p.86.

¹⁸³⁵ Christian Salmon, « Kate Moss, la construction d'un mythe collectif », art. cit., p. 65.

Cette irruption reçoit très tôt l'étiquette de *deconstruction fashion*, expression popularisée par Alison Gill dans un article de 1998, intitulé « Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Re-Assembled Clothes »¹⁸³⁶. Gill y évoque plusieurs marques de ce mouvement : des vêtements volontairement inachevés ou « brisés » (coutures inversées, doublures portées à l'extérieur, pièces recyclées) ; un questionnement critique sur la surenchère du glamour et la standardisation des corps ; et enfin, l'usage d'un imaginaire « destroy » (toile apparente, bords crus, teintures approximatives), afin de signaler une protestation envers l'hégémonie du produit neuf, parfait. Bien que Gill insiste sur l'idée qu'il ne faille pas confondre cette déconstruction avec la *rebellion punk* pure et dure, elle signale cependant la proximité entre cette démarche et des logiques explicitement anti-mode, qui cherchent à montrer « l'envers du décor » et à « libérer l'habit des illusions de la modernité »¹⁸³⁷. Le premier article de mode d'envergure qui s'est penché sur les particularités visuelles de la Mode de Martin Margiela en atteste : il s'agit du compte-rendu critique de la collection « automne/hiver 1990 » par Bill Cunningham, déjà grand photographe de mode. Cet article est, en effet, le premier à employer le qualificatif de « déconstruction » à propos de cette Mode :

Martin Margiela, ancien assistant de Gaultier, propose dans cette deuxième collection en solo une vision bien différente de la mode des années 1990 : un renouveau beatnik et existentialiste [...] *La construction des vêtements évoque un mouvement déconstructiviste*, où la structure du design semble attaquée, les coutures déplacées, la surface tourmentée par des incisions. Tout suggère une mode de déclin élégant [*elegant decay*].¹⁸³⁸

Cette notion de déconstruction poursuivra en effet les commentaires de la Mode de Martin Margiela – malgré son refus d'associer son nom à ce terme¹⁸³⁹ –, avec notamment l'article de la journaliste de mode Amy M. Spindler, qui nous explique que « la révolution dans la mode » passée « par ses mains » a été celle d'une « déconstruction du vêtement [garment] », et de la

¹⁸³⁶ Alison Gill, « Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Re-Assembled Clothes », art. cit.

¹⁸³⁷ *Ibid.*, p. 35 : « Deconstruction à la fois comme geste critique et création d'une esthétique du recyclage » (traduction personnelle.)

¹⁸³⁸ Traduction personnelle de « Martin Margiela, formerly a Gaultier assistant, in this, his second collection on his own, provided quite a different vision of fashion of the 1990s: a beatnik, Existentialist revival [...] The construction of the clothes suggests a deconstructivist movement, where the structure of the design appears to be under attack, displacing seams, tormenting the surface with incisions. All suggest a fashion of elegant decay. » (Bill Cunningham, « The Collections » in *Details*, Septembre 1989, p. 246, repris dans : Francesca Granata, « Deconstruction Fashion: Carnival and the Grotesque » *Journal of Design History*, 26, 2, 2012, p. 182. Nous soulignons.)

¹⁸³⁹ Susannah Frankel, « The birth, death, and re-birth of conceptual fashion » in *MMM*, pp. 40-41.

« trouvaille d'un trésor » au cœur du vêtement déconstruit¹⁸⁴⁰. À la suite d'un article de *Vogue* sur la tradition punk dans la Mode après l'arrivée de Vivienne Westwood¹⁸⁴¹, Gill a notamment présenté l'esthétique de Martin Margiela – et de ses compères déconstructionnistes – comme relevant de la « *mode destroy* » (ou « *le destroy* »), ancrant ainsi cette esthétique dans la mouvance grunge, populaire au début des années 90. Ce qualificatif de *destroy* confirme :

pour beaucoup, l'idée que les formes apparues sur les podiums parisiens [dans les années 90] relèvent d'un *démantèlement littéral du vêtement* et d'une *incarnation de la non-fonctionnalité esthétisée*, la déconstruction « en mode » équivaut à une déclaration anti-mode – un désir avant-gardiste délibéré de *détruire* la « Mode » [que nous appelons *lamode*] – ou à une *expression de nihilisme* (c'est-à-dire une absence de croyance).¹⁸⁴²

Margiela pousse très loin la logique d'« inversion » : ainsi, les collections de 1989-1990 et de 1995 exposent des coutures visibles, des étiquettes à l'extérieur, un usage de la doublure comme surface noble. Nous pensons aussi à Rei Kawakubo, qui a produit une mode « sans machine », tout en sachant qu'agir de la sorte devrait produire des défauts de production. Elle l'a fait cependant en tout état de cause, préférant accepter dans sa mode ce type d'erreurs, car plus prompts à transmettre sa critique de cette mode spectaculaire :

Les machines sont de plus en plus capables de produire des textures uniforme et sans défauts. J'aime que les choses ne soient pas parfaites. Le tissage à la main est la meilleure façon d'y parvenir mais comme ce n'est pas toujours possible, on relâche une vis sur les machines ici et là et ainsi elles ne font plus exactement ce qu'elles sont censées faire.¹⁸⁴³

Il est indéniable que dans ce type de geste se loge une critique du régime discursif de la Mode, caractérisé par des prescriptions imposant de fabriquer des vêtements « sans défaut ». En agissant de la sorte, Kawakubo, tout comme Margiela, cherche à présenter une troisième approche quant à cette question : faire du défaut de vêtement une opportunité créative.

Défauts et refaits, trafiqués, décorés, pastichés, restructurés autrement, qu'importe : le substrat du vêtement margielesque est toujours un vêtement intérieur, un cadavre de vêtements, qui sert donc de « toile ».¹⁸⁴⁴

¹⁸⁴⁰ Traduction personnelle de : « The revolution in fashion at his hands has been one of deconstructing a garment and finding the treasures inside. » (Amy M. Spindler, « Thriving on Fashion's Tattered Edge », *The New York Times*, 15/03/1993, p. 20.)

¹⁸⁴¹ Katherine Betts, « La mode destroy. », *Vogue*, 05/1992, pp. 106-110.

¹⁸⁴² Traduction personnelle de : « [It confirms] for many who read the forms appearing on Paris runways as a literal dismantling of clothes and embodiment of aestheticized non-functionality., that deconstruction “in fashion” amounts to an anti-fashion statement (a willful avant-garde desire to destroy “Fashion”) or an expression of nihilism (i.e., absence of belief). » (*Ibid.*, pp. 25-26.)

¹⁸⁴³ Rei Kawakubo, citée dans : *ibid.*, p.86.

¹⁸⁴⁴ Émilie Hammen, Benjamin Simmenauer, *Les grands textes de la mode*, op. cit., p. 89.

C'est en cela qu'il est estimé que Kawakubo et Margiela réorientent le regard du spectateur vers le vêtement lui-même, et non vers ce qu'il représente. Cependant, alors que l'une des vertus de la déconstruction est, entre autres, de chercher à mettre en avant la signifiance, il est à noter que Gill s'est évertuée dans son article de chercher à faire signifier cette mode de la déconstruction, et à ainsi la rendre lisible : il nous faut lire une « image-miroir, dans ces vêtements en décomposition, du stress social et de la dégradation engendrés par la récession économique du début des années 1990. »¹⁸⁴⁵ Ce besoin de faire basculer la mode déconstructionniste dans un régime de l'explicable et du discours se retrouve aussi dans l'analyse de cette mode – désignée ici comme la *mode subversive* [*edgy fashion*] ou *expérimentale*¹⁸⁴⁶ – par Caroline Evans. Cette dernière perçoit dans la déconstruction non seulement un « changement de paradigme » [paradigm shift]¹⁸⁴⁷ dans la haute couture, allant à rebours du glamour et de la visualité à la Carlyle, mais également une émanation du sentiment d'apocalypse de la fin du XXe siècle : dès lors, cette mode est caractérisée, selon elle, par de la *hantise* et un sentiment de *mort*. Ces éléments seraient alors dissimulés dans la culture générale, et la Mode, telle la psychanalyse, serait alors un *révélateur* de ces éléments voilés.

Pour Evans, il s'agit d'une forme de mode différente de la mode « classique » ou « Mainstream », comme le cinéma dit « d'auteur » diffère du cinéma commercial, parce qu'au lieu d'inventer un monde idyllique, il cherche à faire voir le monde tel qu'il est vraiment, quitte à montrer les aspects désagréables.¹⁸⁴⁸

De sorte que, malgré tout, par ce besoin d'interpréter l'anti-Mode, Caroline Evans inscrit aussi ce mouvement dans un régime esthétique du discours, là où cette Mode proteste visuellement directement contre tout ce qui caractérise le *logos* – comme nous souhaitons le démontrer avec Margiela. Néanmoins, ce type d'analyse a permis à la notion de déconstruction de s'inscrire durablement dans les régimes discursifs de la Mode, et d'associer éternellement cette notion au nom de Margiela.

¹⁸⁴⁵ Traduction personnelle de : « In “Le destroy” one can see, if one wishes to put it in these terms, a mirror image in these decaying garments of social stress and degradation brought by economic recession in the early 1990s. » (Alison Gill, « Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Re-Assembled Clothes », art. cit., p. 33.)

¹⁸⁴⁶ Caroline Evans, *Fashion at the edge*, op. cit., pp. 4-5.

¹⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 4.

¹⁸⁴⁸ Émilie Hammen, Benjamin Simmenauer, « Caroline Evans, La mode comme critique sociale », art. cit., p. 89.

9.2.2. La question du surcyclage dans la Mode de Martin Margiela : une illustration de la déconstruction dans sa Mode

De quoi relève le surcyclage ?

À l'évidence, qualifier la Mode de Martin Margiela de relevant de la déconstruction s'explique aisément à partir d'un certain nombre de traits de son patrimoine spirituel : Francesco Masci explique que celui-ci est composé avant tout « [d']incessants exercices de déplacement et de soustraction qu[e Margiela] fait subir au vêtement par rapport à l'idée ou au fantasme que celui-ci est censé véhiculer »¹⁸⁴⁹ ; soit l'idée de *travailler* le vêtement comme un poète travaille la langue. Nous pensons tout d'abord à son utilisation du *surcyclage* [l'*upcycling*]¹⁸⁵⁰, à une époque où les questions écologiques n'étaient pas autant mises en avant dans la Mode. Rappelons que cette pratique « est une procédure similaire au recyclage, dans laquelle les matériaux de déchet et les biens usés sont transformés directement en nouveaux produits *sans être réduits à l'état de matières brutes* »¹⁸⁵¹ ; dès lors, cette « démarche se déploie à l'opposé de l'obsolescence programmée qui caractérisait l'univers de la *fast fashion* »¹⁸⁵², adepte du *décyclage* [l'*downcycling*]¹⁸⁵³. Autrement dit, le temps et l'énergie fournis pour *former une forme* – ou, pour reprendre le cadre de notre étude, pour *figurer une figure* – sont maintenus dans le surcyclage, là où le recyclage laisse de côté ces questions, et transforme le tout en un matériau *informe* avant d'être réutilisé.

La notion de surcyclage est aujourd'hui abondamment mise en avant, aussi bien dans la Mode que dans d'autres secteurs ; le tout s'explique à partir de la mise en avant des considérations écologiques au XXI^e siècle, notamment suivant « l'intensité du gaspillage planétaire, dont découle un renouvellement de la mode »¹⁸⁵⁴. De surcroît, le surcyclage respecte les différentes vies d'un objet, et l'effort fourni par celui qui l'a créé – soit tout ce qui compose son *aura* au

¹⁸⁴⁹ Francesco Masci, *Hors mode, op. cit.*, p. 50.

¹⁸⁵⁰ À ce sujet, voir : Nanta Novello Paglianti, « Le recyclage : de l'art à la création vestimentaire contemporaine. Les cas de Freitag et de Maison Martin Margiela », *Actes Sémiotiques*, 2014, n° 117, URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/4973>. Consulté le 22/09/2022.

¹⁸⁵¹ Traduction personnelle de : « Upcycling is a procedure akin to recycling in which waste material and worn out goods are reprocessed directly into new products without being reduced to raw materials. » (Zinggl, Wolfgang (dir.), *WochenKlausur, Sociopolitical Activism in Art*. Wien, Berlin, Springer, 2001, p.87. Cité dans : Otto von Busch, *FASHION-able hacktivism and engaged fashion design*, Gothenburg, University of Gothenburg, 2008, p.82.)

¹⁸⁵² Marc Abélès, « Introduction », *Communications, L'état du luxe*, 2022, 2, n° 111, p. 13.

¹⁸⁵³ Cette pratique, que l'on peut apparenter au recyclage classique, correspond à la « dévalorisation transformant un déchet matériel en produit de moindre valeur ». (Nanta Novello Paglianti, « Le recyclage : de l'art à la création vestimentaire contemporaine. Les cas de Freitag et de Maison Martin Margiela », art. cit., p. 3.)

¹⁸⁵⁴ *Ibid.*

sens benjaminien¹⁸⁵⁵. Notons toutefois que la maison Margiela ne s'est pas engagée dans des démarches de surcyclage – avant la popularité actuelle de ce processus – dans un souci écologique – : le surcyclage margielaïque découle avant tout d'un amour du vêtement et d'une envie d'expérimenter dans la Mode, à partir de la Mode – ambitions somme toute déconstructionnistes.

Le waste-coat, figure prima du surcyclage chez Margiela

La pièce emblématique de cette pratique de la griffe Margiela se trouve être le *waste-coat*. Nous faisons ici référence à un vêtement ayant marqué ses spectateurs lors de son introduction¹⁸⁵⁶ : soit un « Gilet constitué de 47 éclats de porcelaine retenus par des fils de fer, porté ouvert milieu devant et fermé milieu dos par 2 bolducs à nouer en coton. »¹⁸⁵⁷ Ce vêtement semble ainsi, à première vue, peu confortable : il sacrifie sa *vestibilité* au profit de la visibilité ; la « réduction à l'état de matières premières » de matériaux est appliquée à des bris d'assiettes, objets coupants et peu esthétiques. Il y a ainsi une démarche rappelant l'art brut dans cette utilisation du matériau « porcelaine » : en tous cas, Margiela s'éloigne pleinement du geste de haute couture qui consiste à travailler le matériau au maximum, de manière à s'oublier pleinement dans la pièce ainsi créée ; un spectateur voit ainsi d'abord le matériau avant le fait que ce gilet soit un objet de mode. En effet, ce gilet est littéralement composé de déchets, soit tout le contraire de ce que l'on attend de la Mode. Le qualificatif de « mode destroy » y a donc toute sa pertinence : ce *waste-coat* pourrait être associé à une critique de la haute couture comme matérialisation d'une décadence des élites. Cela étant dit, il faut plutôt voir en celui-ci un *vêtement conceptuel*, bien plus proche des logiques d'avant-garde que de celles du beau. Dès lors, par ce vêtement, Margiela se rapproche des conceptions du sublime selon Kant ou Lyotard. Le beau – dans un geste apollinien – endort le spectateur et son âme, quand le sublime – de nature dionysiaque – les réveille.

Il nous faut d'ailleurs souligner que ce vêtement peut s'insérer aisément dans une logique de la satire, du détournement, et du renversement des valeurs – caractéristiques associés à la Mode de Margiela par Francesca Granata. Finalement, par ce « gilet », Margiela interroge directement

¹⁸⁵⁵ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], Paris, Allia, 2011.

¹⁸⁵⁶ Jack Moss, « Tracing Martin Margiela's Legacy Through Five Seminal Pieces », *AnOther Magazine* (en ligne), 08/03/2018, URL : <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/10655/tracing-maison-margiela-s-history-through-the-designer-s-most-famous-pieces>. Consulté le 21/04/2022.

¹⁸⁵⁷ Entrée « Porcelaine 6 », dans le catalogue en ligne du Palais Galliera. Sur cette page sont reprises les informations concernant le *waste-coat*, URL : <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/palais-galliera/oeuvres/porcelaine-6>. Consulté le 21/04/2022.

son spectateur sur ce qui fait la *chair* d'un vêtement : est-ce simplement du tissu ? de la couture ? À partir de son observation, ne sommes-nous pas en droit d'affirmer que tout pourrait devenir vêtement ? Margiela ne produit-il pas ici une critique de la Mode en tant que régime prescriptif, et, ce, directement à partir d'un objet de mode ? Nous retombons ici sur une approche de la Mode comme un récit d'émancipation du vêtement, déjà constaté par Lyotard dans d'autres arts, à partir d'autres formes d'émancipation :

Comme le « langage » peut empêcher de parler (c'est-à-dire d'écrire), le visible peut empêcher de voir. L'art visuel [des avant-gardes, entre autres] affranchit la vision incarcérée dans la vue. Il mue l'apparence en apparition, comme le poème change les mots, véhicules dans le champ communicationnel, en astéroïdes incertains enveloppés de néant.¹⁸⁵⁸

Le *waste-coat* pointe ainsi du doigt le fait que *lamode* empêche finalement un sujet de s'habiller – car il est habillé par la Mode et non par lui-même. L'apparence est donc mue en *apparition* quand un vêtement comme ce gilet se donne à voir dans un défilé de mode ; surtout quand il s'agit d'une grande Maison de mode. C'est dans ce type de constatations – issues d'une observation ou d'une analyse d'un vêtement comme celui-ci – que se donnent à voir les ambitions expérimentales de Margiela, qui rapproche alors de fait la Mode de la logique de l'art postmoderne. Reprenons ces mots de Lyotard :

Un artiste, un écrivain postmoderne est dans la situation d'un philosophe : le texte qu'il écrit, l'œuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des règles déjà établies, et ils ne peuvent pas être jugés au moyen d'un jugement déterminant, par l'application à ce texte, à cette œuvre, de catégories connues. *Ces règles et ces catégories sont ce que l'œuvre ou le texte recherche*. L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui aura été fait.¹⁸⁵⁹

Le couturier postmoderne – définissable comme un *couturier-philosophe*, qui ferait de la *couture-cerveau*¹⁸⁶⁰ – interroge ainsi les conditions d'apparition et de légitimation de son art, ce qui n'aurait que peu à voir avec une quelconque envie de « choquer » le spectateur, comme nous pourrions le penser, dans un premier temps, à propos du *waste-coat*. Lyotard estimerait plutôt que ce couturier-philosophe se livre « purement et simplement à une anamnèse des

¹⁸⁵⁸ Jean-François Lyotard, « Le Fait pictural aujourd'hui » in *TXTI*, p. 228.

¹⁸⁵⁹ *PE*, p. 31. Nous soulignons.

¹⁸⁶⁰ Nous faisons ici référence à la notion de *film-cerveau*, pensée d'après les études de Deleuze sur le cinéma. À ce sujet, voir : Gilles Deleuze, « Cinéma, corps et cerveau, pensée » in *C2*, pp. 246-291. Pierre Beylot, « Dans le labyrinthe du film-cerveau : du concept à l'espace mental », *Essais* (en ligne), Hors-série 4, 2018, URL : <https://journals.openedition.org/essais/656>. Consulté le 21/03/2025.

conditions de possibilité de ce qu'on appelle la [couture]¹⁸⁶¹ »¹⁸⁶². Par cette notion d'anamnèse, Lyotard entendait ce passage des ambitions des artistes d'une époque de la représentation – au sein de laquelle ce qui importait était de représenter de la façon la plus juste possible tout « ce qui se voit en dessous du soleil »¹⁸⁶³, et de le faire en respectant les règles de formation du beau – à une *époque de l'expérimentation*, au sein de laquelle le beau ne fait plus loi, mais le sublime, selon la distinction kantienne. Soit le sublime en tant que « présentation qu'il y a de l'imprésentable » :

Et tout à coup, on se trouve devant un peintre qui n'est plus en dette par rapport à une représentation d'une scène, qu'elle soit mythologique, politique, religieuse, ou vie quotidienne, ou nature morte, mais un peintre qui se sent en dette par rapport à la question « qu'en est-il de la peinture ? Qu'est-ce que nous faisons en reportant des couleurs sur un support ? »¹⁸⁶⁴

Margiela – en témoignant du respect pour le vêtement comme un médecin légiste le ferait pour un cadavre¹⁸⁶⁵ – se demande donc « plutôt qu'en est-il de la couture ? » En donnant à voir un gilet dont la conception part d'un matériau associé à tout sauf au vêtement, il interroge directement la constructibilité du vêtement ; il réveille alors l'*anima* du spectateur de mode, endormie par *lamode*. Par *anima*, Lyotard entendait cette

âme [qui] n'est pas une substance ni une intentionnalité. Ni permanence, ni visée. Elle n'existe qu'affectée par un événement sensible, couleur, timbre, parfum... Sans un tel événement, désaffectée, elle n'existe pas. Le geste d'art en appelle à cette énigme : l'événement d'un *aisthèton* est une affection. Un corps dormait à l'aise, accommodant son champ sensori-moteur, adapté à l'espace-temps-matière de sa vie terrienne. L'œuvre le réveille de la torpeur perceptive. Anima est ce réveil.¹⁸⁶⁶

La déconstruction du vêtement de Margiela – qualifié parfois d'ethnologue ou de muséographe de la Mode¹⁸⁶⁷ – a donc pu connaître un certain succès parmi les « farfelus »¹⁸⁶⁸ ou *fous de la*

¹⁸⁶¹ Dans la citation de base, Lyotard parlait de peinture.

¹⁸⁶² Intervention de Jean-François Lyotard dans l'émission suivante : Michel Cazenave, Jean-François Lyotard, Luc Ferry, Basarab Nicolescu, Henri Meschonnic, Gilles Lipovetsky, Michel Maffesoli, François-Bernard Huyghe, Antoine Faivre, Jean-Maurice de Montremy, « La Post-modernité » in *Océaniques : des idées, des hommes, des œuvres*, 09/01/1989, France 3.

¹⁸⁶³ Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, op. cit., p. 174.

¹⁸⁶⁴ Intervention de Jean-François Lyotard dans l'émission suivante : Jean-François Lyotard, et al., « La Post-modernité », op. cit.

¹⁸⁶⁵ Métaphore utilisée pour décrire le rapport de Martin Margiela au vêtement en général dans le texte suivant : Amy M. Spindler, « Thriving on Fashion's Tattered Edge », art. cit.

¹⁸⁶⁶ Jean-François Lyotard, « Le Fait pictural aujourd'hui » in *TEXTI*, p. 232.

¹⁸⁶⁷ Olivier Saillard, « Maison Martin Margiela - Inventaire d'une mode » in *MMM*, pp. 264-265.

¹⁸⁶⁸ Barthes évoque la figure « du “farfelu” de Mode », qui « ébranle les tabous traditionnels de la Mode ». Bien qu'il en parle comme d'un type de mode, nous le relierons tout autant à la figure d'un *passionné de la Mode*, prêt à toujours plus expérimenter dans sa passion, au point d'avoir « quelque chose de révolutionnaire ». (Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 125.)

*Mode*¹⁸⁶⁹ en réveillant leur *anima* à son contact, en les sortant d'une torpeur induite par la Mode en tant que régime prescriptif (qui a pu mettre de côté le sensible au profit des règles et de la représentation). Nous retrouvons alors ce « geste pictural [qui] anéantit le sensible et le fait revenir chargé de nuit »¹⁸⁷⁰. Ce type de geste passe donc par des défigurations, par des réécritures de règles de formation et de légitimation des arts. Le *waste-coat* à la fois remet en cause les règles de *lamode*, et prolonge ces règles vers des terrains de création inexploré. Ce faisant, Margiela, en tant que couturier-philosophe, produit un geste qui ranime l'*anima*. « Il existe l'*anima* »¹⁸⁷¹ – ou la fait exister. Margiela a alors créé des lignes entières de vêtements pensées pour donner à voir ce régime déconstructif et défigurant de la Mode.

Les incarnations de la déconstruction dans les lignes de Margiela : la ligne artisanale et la ligne replica

Les peintres ne se sentent plus limités au cadre de la toile et à la couleur, ils utilisent des cheveux, des clichés, de la cire, du sable, des pneus de bicyclettes, leurs chaussettes et leurs brosses à dents. (Susan Sontag, *L'œuvre parle*, op. cit., p. 332.)

[*Je te musique*. [...]] Quand vous faites un verbe avec un substantif, il y a événement : le système des règles de la langue non seulement ne peut rendre compte de ce nouvel usage, mais il s'y oppose, il y résiste, et entre lui et l'énoncé, le rapport qui s'établit est celui du conflit. (*DF*, p. 145.)

S'il y a événement dans la langue quand le substantif « musique » est utilisé comme un verbe, on peut en dire de même avec l'utilisation de bris de porcelaine dans le *waste-coat* de Margiela. Mais cette force de décomposition et de recomposition de la Mode chez Margiela ne s'arrête pas là. Cette démarche déconstructionniste est d'ailleurs devenu le centre de deux de ses lignes particulières : la ligne *artisanale* et la ligne *replica*. Ces dernières fonctionnent selon une logique de la déconstruction rappelant les préventions derridiennes – à propos de ne pas confondre déconstruction et destruction. Parmi les paroles qui nous sont rapportées de Margiela, celle-ci l'explicite pleinement : « [q]uand je découpe un vêtement neuf ou ancien, je ne pense pas que je le détruis. C'est une façon de le faire renaître sous une autre forme »¹⁸⁷². Ces renaissances de vêtement vont donc prendre la forme soit d'un réagencement de surcyclage,

¹⁸⁶⁹ Georg Simmel, *Philosophie de la mode*, op. cit., p. 26.

¹⁸⁷⁰ Jean-François Lyotard, « Le Fait pictural aujourd'hui » in *TXT1*, p. 232.

¹⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 232.

¹⁸⁷² Ces paroles nous sont rapportées de « collaborateurs » de Martin Margiela. La mention la plus ancienne de cette citation est la suivante : Magali Moulinet, « L'énigme Martin Margiela magnifiée au Palais Galliera », *Le Nouvel Obs* (en ligne), 02/03/2018, URL : <https://www.nouvelobs.com/mode/20180301.OBS2944/l-enigme-martin-margiela-magnifiee-au-palais-galliera.html>. Consulté le 11/01/2022.

soit d'une réarticulation de type trompe-l'œil. Pour la première, à propos de la ligne *Artisanale*, la démarche et son esprit peuvent se résumer ainsi :

Depuis ses débuts en 1988, la *Maison Martin Margiela* collecte à travers le monde des vêtements, des accessoires, des objets usagés et parfois neufs. Offrir à ces vêtements et objets une *seconde vie*, tout en respectant et en conservant les traces du temps et de l'usage, demeure l'une des pierres angulaires de l'expression créative de la Maison. Chaque vêtement est entièrement retravaillé à la main dans l'atelier de la Maison à Paris. [...] L'unicité des matériaux utilisés pour créer chaque vêtement garantit que chacun est aussi unique que ce qui a servi à le concevoir.¹⁸⁷³

Cette ligne de vêtement, aujourd'hui pleinement intégrée aux collections « couture »¹⁸⁷⁴ de la griffe, est donc composée de vêtements faits à partir d'autres vêtements ou accessoires, tels qu'un casque de moto repensé en sac à main, des gants en un manteau, ou encore des perruques en pantalon ou en gilet – les matériaux de base étant souvent trouvés dans des magasins de seconde-main, dans des brocantes, ou dans des marchés aux puces¹⁸⁷⁵. Cette ligne a donc permis de faire comprendre à nombre de commentateurs de mode où se situait la spécificité de la mode de la Maison Margiela, notamment dans le fait de montrer que *tout peut être vêtement* – la Mode correspondrait bien plus à une approche de l'objet, à une manière de le respecter, ou de le laisser s'exprimer. L'autre ligne de vêtements spécifique, la ligne *replica*, est dans le même esprit : elle étend cette philosophie de l'*hospitalité vestimentaire* de manière à *recréer* des vêtements, en remplaçant les matériaux les moins résistants au temps par d'autres, de qualité supérieure. Notons d'ailleurs que cette ligne porte le numéro 0 dans la classification des lignes de vêtement de la Maison Margiela – la fameuse « horloge » que l'on retrouve aujourd'hui sur ses étiquettes, dont la logique et l'histoire sont les suivantes :

Pour spécifier la nomenclature de la Maison, depuis 1997, Margiela précise : « Chaque étiquette est imprimée des chiffres de 0 à 23. Un cercle entourant un nombre identifie le vêtement à la ligne à laquelle il appartient¹⁰ ». Avant les étiquettes n'étaient que blanches ; ensuite, la marque a effectué des changements à la fin de l'année 1997 (par exemple des explications accompagnent à chaque fois les photos des habits). Les lignes se sont démultipliées au fur et à mesure du temps et se sont élargies.¹⁸⁷⁶

¹⁸⁷³ Traduction personnelle de : « Since its beginnings in 1988, Maison Martin Margiela has been gathering garments, accessories, used and sometimes new objects across the globe. That these garments and objects may be given a second life whilst respecting and maintaining the traces of the passage of time and use remains one of the keystones of the creative expression of the Maison. Each garment is reworked entirely by hand in the atelier of the Maison in Paris. [...] The individuality of the materials used to create each garment ensures that each is as unique as that which was used to create it. » (Filep Motwary, « Interview: Maison Martin Margiela in conversation with Filep Motwary », art. cit.)

¹⁸⁷⁴ *Ibid.*

¹⁸⁷⁵ Daniel Penny, « The Four White Stitches », art. cit.

¹⁸⁷⁶ Nanta Novello Paglianti, « Le recyclage : de l'art à la création vestimentaire contemporaine. Les cas de Freitag et de Maison Martin Margiela », art. cit., p. 9.

La ligne 0 est souvent présentée ainsi :

Il s'agit de vêtements, d'accessoires et d'autres articles existants que la Maison Martin Margiela... préfère laisser exactement tels qu'ils ont été trouvés. Ils sont fidèlement reproduits et accompagnés d'une seconde étiquette expliquant leur origine, leur fonction et leur époque. Le rôle de la Maison Martin Margiela, en tant que créateurs, est de veiller à ce que le choix des tissus et la confection de ces articles ressemblent le plus possible à l'original. Le concept de *Replica* découle de la notion d'intemporalité et repose sur le principe que ces pièces ont déjà fait leurs preuves face à l'épreuve du temps. L'idée était de concevoir chaque vêtement de manière à ce qu'il soit aussi pertinent aujourd'hui que demain.¹⁸⁷⁷

Ainsi, que ce soit la ligne *Replica* ou la ligne *Artisanale*, des logiques associées au surcyclage se retrouvent directement dans les démarches créatives de la griffe. Il apparaît alors naturel que le concept philosophique phare à déployer dès que l'on travaille sur l'esthétique de Margiela ne peut être que celui de la déconstruction. Quand on prend en compte le succès de Derrida dans le monde anglo-saxon, les traductions de ses textes qui ont traversé les années 70 et 80¹⁸⁷⁸, l'utilisation de ce concept dans la Mode paraît alors logique – rappelons que le *Deconstructing Harry* de Woody Allen¹⁸⁷⁹, preuve de l'impact populaire du signifiant « déconstruction », date de la même décennie.

9.2.3. Par-delà le déconstructionnisme dans l'analyse académique de la Mode de Margiela

Outre la déconstruction, la Mode de Martin Margiela a été qualifiée de *postmoderne*¹⁸⁸⁰, autre concept philosophique¹⁸⁸¹ ayant fait carrière dans les questions relatives à l'esthétique¹⁸⁸². D'ailleurs, plusieurs qualificatifs issus de différents mouvements artistiques ou de l'histoire de l'art ont été convoqués pour qualifier la Mode de Martin Margiela : elle a été qualifiée d'*art*

¹⁸⁷⁷ Traduction personnelle de : « These are existing garments, accessories and other articles that Maison Martin Margiela... prefers that they remain exactly as they were found. They are lavishly reproduced and carry a second label explaining their origin, function and period. The role of Maison Martin Margiela as designers is to ensure that the choice of fabric and the construction of these articles resemble the original as closely as possible. » « The 'Replica' concept derives from the notion of timelessness, and relies on the principle that these pieces have already proven the test of time. The idea was to design each garment so that they are as relevant for today as they will be tomorrow. » (« Entrée "Replica" du glossaire », in *MMM*, pp. 360-361.)

¹⁸⁷⁸ Maxime Boidy, « Qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthodes » [communication], conf. cit.

¹⁸⁷⁹ Notamment cité dans : Evelyne Grossman, « Qu'est-ce que déconstruire ? Genre et déconstruction », art. cit.

¹⁸⁸⁰ Priya Elan, « Fashion legend Martin Margiela to make comeback as artist », art. cit.

¹⁸⁸¹ Comme livres représentatifs de ce concept, nous pensons à : CP, Gilles Lipovetsky, *l'Empire de l'Éphémère*, op. cit. ; Gilles Lipovetsky, Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, op. cit. ; Gianni Vattimo, *La fin de la modernité, Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* [1985], Paris, Seuil, 1987 ; Fredric Jameson, *Le postmodernisme, Ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], Paris, Beaux-Arts de Paris, 2018.

¹⁸⁸² Nous nous référons particulièrement à l'approche de Jameson du postmoderne.

*conceptuel*¹⁸⁸³ – ou de *mode conceptuelle*¹⁸⁸⁴, malgré l'inconfort relatif de la Maison Margiela quant à ce terme¹⁸⁸⁵ –, d'*art à porter*¹⁸⁸⁶, de *post-mode* – et de *méta-mode*¹⁸⁸⁷ – ou de *mode d'avant-garde*¹⁸⁸⁸, relevant du *minimalisme*¹⁸⁸⁹ ou encore d'une *couture situationniste*¹⁸⁹⁰. Or, il est à noter que la politique générale de la Maison Margiela a toujours été de ne pas considérer la Mode comme un art – respectant alors le paradigme de la poésie couturière : dans les années 2000, un communiqué officiel de la griffe disait que « la mode est un artisanat, un savoir-faire technique, *et non un art* »¹⁸⁹¹. Cette démarche s'inscrit dans la continuité de l'approche de la griffe quant à la *dépersonnalisation* des grandes maisons de mode : ce rejet du qualificatif d'art est souvent utilisé dans la communication de la Maison Margiela pour rapprocher la Mode de l'artisanat ou des arts appliqués – et de mettre ainsi en avant le « nous » avant le « je ». Cependant, à considérer le travail visuel de Martin Margiela comme une expression de la doctrine de la *mort de l'auteur*¹⁸⁹², notre analyse en viendra à démontrer la part purement artistique de la Mode de Martin Margiela – et de la Mode en général –, et leurs dires n'ont que peu d'impact quant à ce fait. Mais nous ne souhaitons pas limiter notre étude à ces interprétations philosophiques de la Mode de Margiela.

Comme autres études majeures à propos de la Mode de Martin Margiela, nous pensons donc à celle, déjà citée, de Francesca Granata – consacrée à la part *grotesque* de la Mode de Margiela,

¹⁸⁸³ À ce sujet, voir : Susannah Frankel, « The birth, death, and re-birth of conceptual fashion », art. cit. Olga Dritsopoulou, « Conceptual Parallels in Fashion Design Practices: A comparison of Martin Margiela and John Galiano » in *The Journal of Dress History*, 1, 2, automne 2017, pp. 14-24. Angela McRobbie, « Conceptual Fashion » in *British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?*, Londres, New York, Routledge, Taylor & Francis, 1998, pp. 48-52.

¹⁸⁸⁴ « “Il a inventé la mode en tant qu'art conceptuel” a déclaré la professeure Angela McRobbie de l'Université de Londres, qui a ajouté que son influence est encore visible aujourd'hui chez des créateurs tels que Demna Gvasalia de Balenciaga et Hussein Chalayan. » (Traduction personnelle de « “He invented conceptual fine art fashion,” said Prof Angela McRobbie of the University of London, who added that his influence could be seen today in designers including Balenciaga's Demna Gvasalia and Hussein Chalayan. » (Priya Elan, « Fashion legend Martin Margiela to make comeback as artist », art. cit.)

¹⁸⁸⁵ *MMM*, p. 89.

¹⁸⁸⁶ Carla Valganon, « Martin Margiela, le créateur invisible à l'influence sans limites », *Views* (en ligne), 15/04/2020, URL : <https://views.fr/2020/04/15/martin-margiela-le-createur-invisible/>. Consulté le 25/04/2022.

¹⁸⁸⁷ Chris Dercon, « Mode als de verborgen zijde van de maan : De Maan Ray » in *MMM*, pp. 136-137.

¹⁸⁸⁸ *MMM*, p.241. Ninette Murk, « L'héritage de martin margiela est immortel, la preuve par 4 », *Vice* (en ligne), 16/09/2019, URL : <https://www.vice.com/fr/article/lheritage-de-martin-margiela-est-immortel-la-preuve-par-4/>. Consulté le 06/06/2022.

¹⁸⁸⁹ Sarah Mower, « Margiela, mon amour », *Vogue* (en ligne), 10/11/2015, URL : <https://www.vogue.com/article/martin-margiela-appreciation-sarah-mower>. Consulté le 08/07/2022.

¹⁸⁹⁰ Anne Boulay, Elisabeth Lebovici, Ludovic Careme, « Collections prêt à porter printemps-été 2000. Par-dela le beau et le moche. Le premier été du millénaire démarre en plein anachronisme : rares sont les créateurs qui osent affirmer leur style », *Libération* (en ligne), 11/10/1999, URL : https://www.liberation.fr/culture/1999/10/11/collections-pret-a-porter-printemps-ete-2000-par-dela-le-beau-et-le-moche-le-premier-ete-du-millenai_285976/. Consulté le 05/06/2022.

¹⁸⁹¹ Traduction personnelle de : « Fashion is a craft, a technical know-how and not an art. » (*MMM*, p. 155.)

¹⁸⁹² Roland Barthes, « La mort de l'auteur », art. cit.

suyvant l'œuvre de François Rabelais. Dans *Experimental Fashion Performance Art, Carnival and the Grotesque Body*, elle consacre deux chapitres à la Mode de Martin Margiela¹⁸⁹³, en insistant notamment sur les techniques de défigurations de *lamode* entreprises par Margiela, notamment à propos d'un rapport au temps. En reprenant des vêtements passés, comme dans le cas de la ligne *Replica*, le couturier esquisse une carnavalisation de notre rapport sensible aux époques passées, et nous montre ainsi la part d'artifice et de simulacre qui se loge dans tout « retour de mode », comme dans le cas de la notion de *Vintage*. C'est ainsi que peut être mobilisée la notion de grotesque, dont la vertu première est de donner à voir les limites de ce qui se présente comme le contraire du grotesque : le classique.

En se servant de la Mode de Margiela, Francesca Granata explore comment la déconstruction en tant qu'esthétique a pu s'imposer dans le monde de la Mode pendant les années 1990, alors que cet événement peut paraître dans un premier temps paradoxal : la Mode, art de la beauté, ne devrait-elle pas rejeter cette idéologie du *destroy* ? À partir de la notion de grotesque, notamment appliquée aux modèles de corps – ou de silhouettes –, Granata fait un constat similaire à Evans : ce culte de la déconstruction visibilise à la fois un mal-être de fin de siècle, et une possibilité de fuir ce mal-être en question. Elle estime

que les corps et les sujets qui circulent dans la mode au tournant du millénaire sont des corps indisciplinés, qui bouleversent les normes de genre, les règles de bienséance corporelle et les canons de beauté. Ils peuvent être lus comme des provocations, des tentatives d'échapper à ce que Michel Foucault appelait « l'anatomo-politique du corps humain » : le processus de discipline, de gestion et d'auto-gestion optimales du corps, en partie mis en œuvre par les régimes de mode, de beauté et de santé.¹⁸⁹⁴

À nouveau, le créateur silencieux se voit mobilisé pour aider à lisibiliser le monde de la Mode. Notons toutefois que l'approche de Granata quant à ses analyses de la Mode de Margiela s'ancre malgré tout dans le sensible, bien que du discours – comme en atteste les références au grotesque rabelaisien dans l'essai ; concept récupérable en bien des points à une analyse des intensités du visible. Il serait pourtant possible de pousser cette tendance plus loin, comme nous le ferons par après avec Lyotard. Également, nous pensons au textes de Barbara Vinken

¹⁸⁹³ Francesca Granata, « Deconstruction and the grotesque, Martin Margiela » in *Ibid.*, pp. 74-102. « Carnivalised time, Martin Margiela » in *Ibid.*, pp. 103-118.

¹⁸⁹⁴ Traduction personnelle de : « [she] argue[s] that the bodies and subjects circulating within fashion at the turn of the millennium are undisciplined ones that upset gender and bodily norms and rules of propriety and beauty. They can be read as provocations and attempts to escape what Michel Foucault referred to as the "anatomo-politics of the human body": the disciplining and optimal management and self-management of the human body, in part achieved through fashion, beauty and health regimes. » (Francesca Granata, *Experimental*, op. cit., p. 2.)

consacrés à la part historique de la Mode de Margiela¹⁸⁹⁵ : la méthode privilégiée ici est dans la suite des études de la Mode de Walter Benjamin – déjà entamées par Caroline Evans¹⁸⁹⁶ –, et de l'étude de la part *spectaculaire* – au sens situationniste du terme – de la Mode à travers son histoire. Nous nous devons de mentionner également le texte de Susanah Frankel, présent dans l'anthologie rétrospective de la *Maison Margiela*, qui porte sur les affinités entre la Mode de Margiela et la logique de l'art conceptuel ; à sa suite, plusieurs articles de modologie ont été écrits¹⁸⁹⁷, dans le but d'explorer la question de la relation entre Mode et art conceptuel à partir de Martin Margiela. Finalement, les études de mode qui ont porté sur Martin Margiela l'ont comparé à la figure benjamienne du chiffonnier¹⁸⁹⁸, notamment à partir de ses pratiques de surcyclage.

¹⁸⁹⁵ Barbara Vinken, « Martin Margiela, Signs of time » in *Fashion Zeitgeist, Trends and cycles in the fashion system*, op. cit., pp. 37-190.

¹⁸⁹⁶ Caroline Evans, *Fashion at the Edge*, op. cit.

¹⁸⁹⁷ L'article suivant fait le bilan de ces questions : Kelly Reddy-best, Leslie Davis Burns, « Avant-Garde Fashion : A Case Study of Martin Margiela », *International Journal of Costume and Fashion*, 13, 2, pp. 1-13.

¹⁸⁹⁸ Caroline Evans, *Fashion at the Edge*, op. cit. ; Caroline Evans, « The Golden Dustman, A critical evaluation of the work of Martin Margiela and a review of Martin Margiela, Exhibition (9/4/1615) », *Fashion Theory*, 1998, 2, 1, pp. 73-93.

9.3. Approcher le silence de Margiela par d'autres disciplines

Le vrai langage de l'art est sans langage, l'élément sans langage en lui passe avant celui du significatif dans la poésie. (Theodor W. Adorno, cité dans : Henri Meschonnic, « Le rythme du silence », in Christoph König, Denis Thouard (dirs.), *La philologie au présent, Pour Jean Bollack*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, p. 265.)

Il apparaît que peu de textes sur Margiela ont cherché à aborder sa mode et son silence à partir de méthodes purement visuelles, ou inspirées de disciplines majeures en ce qui concerne les analyses des objets visuels. Nous pensons à l'esthétique, la philosophie de l'art, l'histoire de l'art ou encore aux études visuelles. Il n'en demeure pas moins que les études sur la question du silence, notamment dans les sciences des médias ou dans la critique littéraire¹⁸⁹⁹ ont toute leur place pour analyser la Mode de Martin Margiela. Il se pourrait dès lors que la mise en avant de la notion de déconstruction dans la Mode et dans la couture de Margiela ait éclipsé toute autre approche philosophique ou esthétique connectée ou centrée sur un autre signifiant. Nous sommes conscients que cet état de fait n'est pas étonnant : Margiela a beau être un acteur de premier plan en ce qui concerne une saisie philosophique, intellectuelle ou issue de la théorie critique de la Mode, il reste avant tout un objet d'analyse premier pour la modologie et non pour les autres sciences humaines ; il y a tant d'auteurs, tant d'artistes, tant de pratiques esthétiques à analyser, qu'il est tout à fait normal de ne pas compter à ce jour d'études du travail de Margiela sur des concepts autres que la déconstruction. Nous n'estimons pas pour autant que notre travail relève d'une certaine gratuité plus ou moins nihiliste – selon une certaine appréhension populiste à propos du postmoderne –, au sein de laquelle toute chose est égale par ailleurs, et que nous aurions pu choisir d'approcher ce silence de créateur par bien d'autres concepts majeurs de la philosophie continentale : nous affirmons qu'il existe un lien profond entre la démarche (non) discursive de Margiela et les notions de figure et de figural. Celui-ci peut mieux se donner à voir à partir d'idées voisines du figural, en lien avec le concept de silence – qui est central dans la pensée du figural, ne serait-ce que chez Lyotard¹⁹⁰⁰ –, qui seront des jalons conceptuels dans notre descente dans ce *puits du discours*¹⁹⁰¹ qu'est le figural au cœur de la Mode.

¹⁸⁹⁹ George Steiner, *Langage et silence* [1967], Paris, Seuil, 1969.

¹⁹⁰⁰ « Ce qui est sauvage est l'art comme silence. La position de l'art est un démenti à la position du discours. » (DF, p. 13.)

¹⁹⁰¹ *Ibid.*

9.3.1. Martin Margiela, une vacuole de silence

Il se peut très bien que la société ait besoin aujourd'hui d'une zone de pensée ou de communication un peu difficile. (Roland Barthes, cité dans : Jean-François Lyotard, « La male oreille » in Philippe Bonnefis, *Céline, Le rappel des oiseaux*, op. cit., p. V.)

À ce sujet, le concept de vacuole de silence, mobilisée par Yves Citton¹⁹⁰² à la suite de Gilles Deleuze, nous semble on ne peut plus saillant. Elle peut nous aider à situer la mode et Martin Margiela dans un des axes majeurs de Citton : l'impact de l'*économie de l'attention*¹⁹⁰³ sur le visible, le visuel et la sensation. La Mode, comme tant d'autres arts et industries, a participé directement à ce changement civilisationnel, caractérisé par une accélération de la diffusion et de la production des images, des traces numériques, voire des informations en général. La notion de vacuole permet ainsi de provoquer l'advenue de « l'antidote » de cette problématique ô combien actuelle : celle de l'*écologie de l'attention*.

La parole est un bruit

La masse bruissante d'une langue inconnue constitue une *protection délicieuse*, enveloppe l'étranger [...] d'une pellicule sonore qui arrête à ses oreilles toutes les *aliénations* de la langue maternelle [...]. *Aussi, à l'étranger, quel repos ! J'y suis protégé contre la bêtise, la vulgarité, la vanité, la mondanité, la nationalité, la normalité.* (Roland Barthes, *L'empire des signes*, op. cit., p. 11.)

Concept situé au centre de la doctrine de l'*écologie de l'attention* – pensée pour mettre en tension les mécanismes de l'*économie de l'attention* –, la vacuole de silence ou de non-communication s'appuie sur l'idée que l'attention de tout un chacun, depuis le XX^e siècle et le XXI^e siècle, est *mutilée* ou *aliénée* par la mobilisation constante de celle-ci par tout type de *bruit*, allant jusqu'à la parole, le signe iconique, la *pensée technoscientifique*¹⁹⁰⁴, ou le *logos* – qui s'attaquent à la pensée ou à la conscience.

Le silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu'enfin elles puissent émerger, parfaites et majestueuses, à la lumière de la vie qu'elles vont dominer. [...] La parole est trop souvent, non comme le disait le Français, l'art de cacher la pensée

¹⁹⁰² En plus de Deleuze, le chercheur se réfère à Marielle Macé, Jacques Rancière ou Christoph Hanna. (Yves Citton, « Sortir du laboratoire » in *Pour une écologie de l'attention*, op. cit., pp. 271-277.

¹⁹⁰³ Yves Citton (dir.), *L'économie de l'attention, Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014.

¹⁹⁰⁴ Stuart Sim, *Manifesto for Silence, Confronting the Politics and Culture of Noise*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p. 40.

mais l'art d'*étouffer* et de *suspendre* la pensée, en sorte qu'il n'en reste plus à cacher. [...] La parole est du temps, le silence de l'éternité.¹⁹⁰⁵

Deleuze disait notamment qu'à l'heure de ce « grand bourdonnement incessant et désordonné du discours »¹⁹⁰⁶ – soit le *monologue constant* de la société du spectacle, ce discours à *sens unique* du pouvoir, qui nous poursuit jusque dans nos chambres à coucher¹⁹⁰⁷ –, on « fait parfois comme si les gens ne pouvaient pas s'exprimer. Mais, en fait, ils n'arrêtent pas de s'exprimer », car les « forces de répression [du spectacle, des médias, de la logique de la technoscience] n'empêchent pas les gens de s'exprimer, elles les forcent au contraire à s'exprimer »¹⁹⁰⁸ – caractéristique imposante de la thèse du *fascisme du langage* selon Barthes. Ce qu'ils expriment alors, c'est donc cette logorrhée du spectacle, qui profite de nos outils d'écoute ou d'attention : nos sens.

Un ami peintre a un jour confié [à l'essayiste George Prochnik :] « *Le son t'impose un récit*, disait-il, *et c'est toujours le récit de quelqu'un d'autre*. Mon expérience du silence, c'était comme être éveillé à l'intérieur d'un rêve que je pouvais diriger moi-même.¹⁹⁰⁹

Il devient donc de plus en plus compliqué d'entendre sa propre voix au sein de ce brouhaha, tant nous nous voyons *ventriloqués* par la publicité, les médias, les affiches : ce que Deleuze désigne génériquement comme la *logique de la communication*, qui s'oppose ainsi directement à toute création (ou *acte de création*). « La radio, la télévision ont fait déborder le couple, l'ont essaimé partout, et nous sommes transpercés de paroles inutiles, de quantités démentes de paroles et d'images. »¹⁹¹⁰

¹⁹⁰⁵ Maurice Maeterlinck, « Le silence » in *Le Trésor des humbles* [1896], Bruxelles, Paris, Les Impressions Nouvelles, Cairn.info, coll « Espace Nord », 2016, pp. 8-9, URL : <https://www.espacenord.com/livre/le-tresor-des-humbles/>. (Nous Soulignons.)

¹⁹⁰⁶ *FO*, p. 62.

¹⁹⁰⁷ Jean-Baudrillard, « The Ecstasy of Communication », in Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1983, pp. 126-134. Valérie Bory, « L'intimité en spectacle, Entretien avec Georges Abraham », *Choisir*, juillet-août 2001, p. 31.

¹⁹⁰⁸ *PP*, pp. 176-177.

¹⁹⁰⁹ Traduction personnelle de : « A painter friend of mine once told me [...] “*Sound imposes a narrative on you*,” he said, “*and it's always someone else's narrative*. My experience of silence was like being awake inside a dream I could direct. » (George Prochnik, *In Pursuit of Silence: Listening for Meaning in a World of Noise*, New York, Anchor Books, 2011, p. 13. Nous soulignons.)

¹⁹¹⁰ *PP*, p. 177.

Ces éléments inutiles se propagent alors aisément dans la doctrine du *développement* diagnostiquée par Lyotard, visible dans la publicité¹⁹¹¹, la propagande politique¹⁹¹², ou même dans les nouvelles technologies :

Nos médias sont saturés de paroles creuses émanant de cette source [de bruits, de paroles, de discours], généralement délivrées de la manière la plus agressive qui soit. La publicité semble être tout autant notre destin au XXI^e siècle que le bruit, Internet offrant un vaste nouveau terrain d'exploitation au capitalisme d'entreprise.¹⁹¹³

En profitant donc de toute innovation technologique, ce *régime de la communication généralisée* – au sein duquel même une simple question est un piège¹⁹¹⁴ – est donc similaire en bien des points à la logique de la complexification technoscientifique constatée par Lyotard, qui met l'humain de côté au profit de la technique¹⁹¹⁵, et qui se voit toujours plus achevée à l'heure du postmoderne. Yves Citton parle aussi d'une « société de l'information ou de la communication. Ces deux dernières expressions impliquent que plus ça circulera (vite), plus ça communiquera (intensément), plus tout sera transparent, mobilisé, activé – et mieux une telle société fonctionnera. »¹⁹¹⁶ Ce faisant, nous retrouvons ici la critique lyotardienne du *Kapital* ou du « système, naguère nommé “capitalisme”, [qui] répand le soupçon sur toute la vie : rien ne vaut par soi, mais par son échangeabilité. »¹⁹¹⁷

L'image est un bruit

Ce bruit – et le régime civilisationnel qui l'accompagne – a donc tout de la répétition de ce qui a déjà marché, et s'oppose alors de fait à tout événement¹⁹¹⁸ ; nous restons alors ici précisément dans la critique de la Mode selon Lyotard. Une autre désignation de cette logique se trouve être alors la notion de *société de contrôle*¹⁹¹⁹, que Deleuze a reprise de Foucault, tout en continuant ses réflexions sur la forme prison, adaptée cette fois à l'ère de la technoscience.

¹⁹¹¹ Nous pensons notamment à la qualification de la publicité comme « assaut contre le silence », constatée par Aldous Huxley. (Aldous Huxley, « Du silence » in *La philosophie éternelle, Phukisophia Perennis* [1945], Paris, Les Belles Lettres, 2023, pp. 303-307.)

¹⁹¹² « Désirévolution » in *DMF*, pp. 30-35.

¹⁹¹³ Traduction personnelle de : « Our media are saturated by the idle words from this source, generally delivered in the most aggressive of manners. Advertising seems no less our destiny in the twenty-first century than noise does, with the Internet offering a vast new field for exploitation by corporate capitalism. » (Stuart Sim, *Manifesto for Silence Confronting the Politics and Culture of Noise*, op. cit., p. 42.)

¹⁹¹⁴ Roland Barthes, *Leçon*, op. cit.

¹⁹¹⁵ Il parle notamment du développement comme de « l'optimisation des performances échangistes et leur complexification ». (Jean-François Lyotard, « Le Fait pictural aujourd'hui » in *TXTI*, p. 224.)

¹⁹¹⁶ Yves Citton, « Économies de la connaissance ou cultures de l'interprétation ? », *L'Observatoire*, 2010, 3 Hors-série 3, 2010, p. 40.

¹⁹¹⁷ Jean-François Lyotard, « Le Fait pictural aujourd'hui » in *TXTI*, p. 224.

¹⁹¹⁸ Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence », art. cit., p. 23.

¹⁹¹⁹ Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » in *PP*, pp. 240-247.

Le contrôle prolonge le monologue du spectacle, et poursuit aussi le sujet dans chaque pièce au sein de laquelle il rentre, et prend la forme du langage *input/output* de la technoscience. Dès lors, au sein de cette civilisation de la communication et du contrôle, tout sujet vit constamment au chevet des bruits : ces derniers correspondent à ce qui nous empêche soit de penser, ou alors, *ce qui nous force à enchaîner*¹⁹²⁰, ce qui nous force à penser dans une direction bien précise – dans les deux cas, nous sommes en présence d'*aliénations*. En effet, que ce soit les paroles – diffusées par les canaux de communication des médias –, les images (en tant que signes iconiques) – qu’elles soient à la surface d’écrans numériques ou non, comme dans le cas d’arrêts de bus –, ou voire tout signe autre que visuel ou sonore – mobilisant par exemple l’odorat –, le bruit poursuit continuellement celui qui se rend à l’extérieur. Le silence devient alors un véhicule parfait de contre-aliénation :

Le silence est une métaphore d’un regard purifié, non intrusif, à travers lequel on pourrait envisager la création d’œuvres d’art qui restent muettes avant d’être vues, inviolables dans leur intégrité essentielle face au regard humain. Le spectateur aborderait l’art comme il aborde un paysage. Un paysage ne réclame pas du spectateur sa « compréhension », ses projections de sens, ses angoisses ou ses élans de sympathie ; il exige plutôt son absence, qu’il ne lui ajoute rien.¹⁹²¹

Cet aspect est démontré par l’*iconomachie* qui ouvre *Pour une écologie de l’attention*, scène descriptive d’une arrivée au « centre-ville d’Avignon au mois de juillet »¹⁹²², ville alors en plein festival :

Des centaines d’affiches, suspendues ou placardées sur tous les supports imaginables, essaient désespérément d’attirer notre regard. À chaque coin de rue, des dizaines de jeunes gens, avec ou sans costumes, nous tendent des feuilles volantes promouvant leur spectacle. Certains jouent en pleine rue une scène de leur pièce. D’autres essaient d’entamer la conversation, dans l’espoir de détourner nos pas vers le garage recouvert de rideaux que leur compagnie a loué à prix d’or.¹⁹²³

On y voit ainsi que la visibilité y est aussi question de guerre, comme Lyotard a pu le démontrer lui aussi à partir d’une analyse du fonctionnement des affiches¹⁹²⁴. Les études de l’économie de

¹⁹²⁰ *DI*, p. 10.

¹⁹²¹ Traduction personnelle de : « Silence is a metaphor for a cleansed, noninterfering vision, in which one might envisage the making of art-works that are unresponsive before being seen, unviolable in their essential integrity by human scrutiny. The spectator would approach art as he does a landscape. A landscape doesn’t demand from the spectator his “understanding”, his imputations of significance, his anxieties and sympathies; it demands, rather, his absence, that he not add anything to it. » (Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence », art. cit., p. 16.)

¹⁹²² Yves Citton, *Pour une écologie de l’attention*, op. cit., p. 17

¹⁹²³ *Ibid.*

¹⁹²⁴ Jean-François Lyotard, « Paradoxe sur le graphisme », art. cit.

l'attention tendent même à confirmer l'accélération et l'augmentation de la diffusion de ces bruits. Or,

dans un monde surpeuplé, relié par les communications électroniques mondiales et le transport aérien à un rythme trop rapide et trop violent pour qu'un individu sain, au sens organique, puisse l'assimiler sans choc, les gens éprouvent également un profond rejet face à toute prolifération supplémentaire de discours et d'images.¹⁹²⁵

Nous pouvons donc alors pleinement intégrer ces problématiques dans les réflexions de l'iconologie politique, ainsi que dans le conflit entre concept et affect qui a caractérisé l'histoire de la philosophie.

La vacuole de silence, un outil de contre-aliénation

Par conséquent, au sein de cette civilisation de la violence sonore, le silence fait office de capital précieux, sacralisé, qu'il faut protéger à tout prix. C'est bien dans ce but que Gilles Deleuze – qui, depuis le début de sa carrière, cherche à « en finir avec les bruits »¹⁹²⁶ – et Yves Citton font appel à des vacuoles de silence ou de non-communication : des espaces préservés de tout bruit, dont le but est, pour reprendre certains mots de Lyotard, de « n'être plus agressé ou [de ne plus] subir les images »¹⁹²⁷ ; voire des espaces où l'on pourrait « calmer les images », selon Laurent Jenny, chercheur en littérature ayant aussi travaillé sur la notion de figural.

Dans l'univers saturé du supermarché des images, les spectateurs sont à la fois constamment *requis* et constamment *exclus* par les images qui les entourent, qui s'imposent à eux en un incessant renouvellement, et cela ne va pas sans une forme de *pollution* et d'*épuisement mental*. [...] Sur le plan du visible, les œuvres d'aujourd'hui les plus décisives à mes yeux sont celles qui tendent à « calmer les images ». C'est que nous vivons dans *une époque d'hyper-visibilité* ou encore de *visibilité sur-exposée* et *vide*.¹⁹²⁸

Ainsi, « à mesure que le prestige du langage décline, celui du silence s'élève. »¹⁹²⁹ Susan Sontag, dont toute une partie de son œuvre trouve aisément sa place dans ces réflexions, décrit ici comment, selon elle, au sein de l'histoire des rapports texte/image, plus l'un de ces deux pôles de communication gagne en pouvoir, plus il aura tendance à se rapprocher d'un point de

¹⁹²⁵ Traduction personnelle de : « [I]n an overpopulated world being connected by global electronic communication and jet travel at a pace too rapid and violent for an organically. sound person to assimilate without shock, people are also suffering from a revulsion at any further proliferation of speech and images. » (Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence », art. cit., p. 21.)

¹⁹²⁶ Gilles Deleuze, « Lettre à Michel Cressole », art. cit., p. 118.

¹⁹²⁷ *DMF*, p. 147.

¹⁹²⁸ Laurent Jenny « Calmer aujourd'hui les images », *Critique*, 2021,10, n° 893, p. 813. Nous soulignons.

¹⁹²⁹ Traduction personnelle de : « as the prestige of language falls, that of silence rises. » (Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence », art. cit., p. 21.)

fatigue de la part de tout un chacun. Cette question du silence et du bruit s'inscrit donc dans un contexte historique, comme l'avait déjà constaté George Steiner¹⁹³⁰. Notre civilisation actuelle, centrée sur la technoscience – soit les rapports *input/output* comme seule voie vers le tangible – se trouve être donc une civilisation du *logos* – ou, si l'on en revient à une terminologie kantienne ou hégélienne, à une *civilisation du concept*. Ainsi, son contraire, l'*affect* – dont le caractère premier est d'être inexplicable, intraitable –, se voit courtiser par les artistes : il s'illustre ici une logique hégélienne, car cette dialectique entre parole et silence (ou discours et figure) permet à un sujet – par exemple *l'Esprit*, chez Hegel – de se transcender en *aliénant une aliénation*, et, ce, ainsi de suite. La vacuole de silence fait donc présentement office de dispositif de contre-aliénation dans notre civilisation du bruit.

Martin Margiela, une vacuole de silence dans la Mode

Ériger des vacuoles de silence ou de non-communication permet donc de provoquer une *zone écologique de l'attention* : un environnement attentionnel qui ne s'attache pas à déformer nos capacités d'attention, mais bien à faire fructifier notre attention. Ce type de préservation de nos capacités d'attention doit être tout autant appliqué à la Mode, tant ce domaine est au cœur de l'économie de l'attention. On pourrait même estimer que la Mode selon le régime figuratif – soit *lamode* – fonctionne pleinement à partir des logiques de l'économie de l'attention (accélération de la demande, de la production, de la rétention de l'information et des sens, etc.). En plus de l'application de la logique du développement, *lamode* insère le vêtement et le visible dans une logique du *lisible*, où chaque image doit signifier immédiatement, et où il est impossible de voir sans penser directement à ce qui est associé à ce que l'on voit. En effet, ce régime attentionnel se trouve aussi bien dans la mode ordinaire – celle de la rue, que l'on rencontre continuellement dans notre quotidien –, que dans la mode de la haute-couture, à partir notamment des logiques de représentation, de fascination et de spectacle que nous avons constatées : il est attendu du créateur de mode de mettre en scène des histoires, des personnages ou des scénarios, et ainsi, toute la puissance sensible des vêtements est mise au service des narratifs au sein desquels ils s'insèrent ; on nous force à enchaîner, que l'on soit spectateur, créateur ou commentateur. Dès lors, selon Lyotard, insérer des blancs – ces espaces vides, désignés aussi sous le nom de *blank* – dans la continuité de l'enchaînement permet à chacun d'entre nous de sentir à nouveau, d'être libéré de l'obligation d'enchaîner.

¹⁹³⁰ George Steiner, *Langage et silence*, op. cit., p. 50.

Douceur de n'avoir rien à dire, droit de n'avoir rien à dire, puisque c'est la condition pour que se forme quelque chose de rare ou de raréfié qui mériterait un peu d'être dit. Ce dont on crève actuellement, ce n'est pas du brouillage, c'est des propositions qui n'ont aucun intérêt.¹⁹³¹

Ces espaces de non-signification libèrent ainsi l'artiste ou le spectateur de tout lien organique avec le spectacle, et, ce, en cherchant à donner à voir de l'intraitable, de l'imprésentable. Nous estimons alors que la mise en place de vacuoles de silence, que ce soit dans la Mode ou dans d'autres domaines, se doit d'être étudiée à partir de l'exemple de Margiela, notamment à l'aune de la pensée de Lyotard. Un concept comme celui du *blank* nous semble parfaitement à même d'être étudié en parallèle de la notion de vacuole de silence, notamment appliquée à la Mode de Martin Margiela. Nous pouvons également établir un lien entre cette approche de la Mode de Margiela (comme un *blank* ou une vacuole de silence) et les appels de Sontag pour que l'on produise des commentaires sur l'art qui n'essaient pas de parler à sa place¹⁹³². C'est dans cette optique que nous pouvons alors mobiliser son recours au silence.

9.3.2. Martin Margiela, une esthétique du silence

Qu'entend-on par esthétique du silence ?

Une fois le logocentrisme ébranlé, l'expérience de dieu dans l'illumination agnostique est typiquement exprimée en termes de vision, *théoria*. (Maria Zoubouli, « Un art apophatique », art. cit., p. 184.)

La notion de vacuole de silence, appliquée à la Mode de Margiela, évoque tout un pan des études du silence, allant au-delà de son analyse comme un simple phénomène sonore. Le silence, en tant que figure, appelle à lui une tradition littéraire ou poétique, et également théologique – avec la question de l'*apophatisme*, ou, comme l'appelle Susan Sontag, cette « *via negative* », soit la « théologie de l'absence de Dieu »¹⁹³³. Le bruit apparaît tour à tour soit comme une perturbation de l'ordre, soit comme une représentation de l'aliénation de soi par l'ordre : nous pensons notamment à Stuart Sim, qui, dans son manifeste pour le silence – inspiré du travail de Lyotard sur la technoscience –, percevait le bruit comme un « signifiant du pouvoir idéologique » [« a signifier of ideological power »]¹⁹³⁴ – déclaration similaire à celles de

¹⁹³¹ *PP*, p. 177.

¹⁹³² Susan Sontag, « Contre l'interprétation », art. cit.

¹⁹³³ Traduction personnelle de « theology of God's absence » (Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence », art. cit., pp. 4-5.)

¹⁹³⁴ Il prend comme exemples ces tactiques de guerre pensées à partir du choc, des bombes et des explosions. (Stuart Sim, *Manifesto for Silence*, op. cit., pp. 39, p. 57.)

l'écrivain Aldous Huxley dans son analyse de « l'ère du bruit »¹⁹³⁵, amplement citée par Sim¹⁹³⁶. De ce constat, Sim a défini la « pollution sonore comme composante de la *marche vers l'inhumain* [suivant la définition de ce terme par Lyotard], encouragée par les grandes entreprises et l'*establishment* technoscientifique »¹⁹³⁷, le tout produisant un *grand récit* qui aurait « tout intérêt à nous maintenir dans un état de sidération et d'effroi [Shock and Awe] face à l'ampleur de sa puissance, *et le bruit constitue une part importante de son arsenal.* »¹⁹³⁸ Cet effet d'une civilisation du bruit peut ainsi être relié à la notion de fascination de Sybille Baumbach, que nous avons reliée directement au régime esthétique de *la mode*.

Dans ce type d'analyses littéraires, le silence est souvent mobilisé comme un *retour au sensible*, après une perturbation par le verbe – à l'image de l'économie de l'attention par Yves Citton. Parmi ces textes, celui de Susan Sontag intitulé *L'esthétique du silence* nous paraît amplement saillant pour aborder le silence de Martin Margiela – surtout que, dans celui-ci, l'autrice rejoint la vacuole de silence reprise par Yves Citton. De plus, Stuart Sim cite ce texte de Sontag à de nombreuses reprises, tout en le reliant à sa critique de la technoscience inspirée de la philosophie lyotardienne. Notre étude du figural a, par conséquent, tout à gagner à être précédée d'analyses de ce type, tant celles-ci rassemblent tous les aspects de notre recherche.

Le silence contre l'interprétation

L'esthétique du silence de Sontag est ainsi dans la continuité de son appel à lutter contre la signification. Constatant la part démesurée de membres de la critique américaine des années 1960 (de tradition marxiste ou psychanalytique) dont les commentaires d'œuvres d'art se faisaient à l'aune du « qu'est-ce que cela veut dire ? », et qui donc « donn[aient] une espèce de résumé de l'œuvre, et lui appliqu[aient] une certaine formule d'analyse »¹⁹³⁹, Sontag a écrit *Contre l'interprétation*, texte majeur de sa bibliographie, pensé résolument contre toute forme d'interprétation ou d'herméneutique – même si elle a admis par après que sa démarche était avant tout de nature heuristique¹⁹⁴⁰. Il s'agissait avant tout de faire sortir la critique littéraire et artistique de son anesthésie générale, résultant d'un confort d'interprétation des œuvres comme

¹⁹³⁵ « Le XX^e siècle est, entre autres choses, l'Âge du Bruit. Le bruit physique, le bruit mental et le bruit du désir ». (Aldous Huxley, *La philosophie éternelle*, op. cit., p. 306.)

¹⁹³⁶ Stuart Sim, « Huxley: The Age of Noise » in *Ibid.*, pp. 40-42.

¹⁹³⁷ Traduction personnelle de : « noise pollution as part or the drive towards the inhuman encouraged by big business corporations and the technoscientific establishment. » (*Ibid.*, p. 40. Nous soulignons.)

¹⁹³⁸ Traduction personnelle de : « [This grand narrative] has a vested interest in keeping us in a state of Shock and Awe at the extent of its power, *and noise is a significant part of its arsenal.* » (*Ibid.* Nous soulignons.)

¹⁹³⁹ Maurice Lévy, Susan Sontag, « Entretien avec Susan Sontag », *Caliban*, n°10, 1973, p. 102.

¹⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 103.

de simples signes lisibles – qu’elles soient figuratives, abstraites ou relevant de « l’art décoratif »¹⁹⁴¹.

[C]omme nous l’entendons sans cesse déclarer de nos jours, l’œuvre d’art doit nous *dire* quelque chose. (Ce qu’un tel a à dire... Ce qu’un tel essaie de dire... Ce qu’il a voulu dire, c’est... etc.)¹⁹⁴²

Au sein de ce cri de colère littéraire, l’autrice a retracé un historique de l’interprétation, démarrant par la condamnation platonicienne de l’art et des poètes¹⁹⁴³ – qui se voient refusés d’entrée dans la cité idéale du fait de leur apparente inutilité –, qui a donné lieu à la logique de la *mimésis* et du *figuratif*¹⁹⁴⁴ ; bien qu’à l’époque cette logique fût pensée contre une autre, plus magique et moins portée sur l’intellect. L’œuvre d’art qui se repose sur l’imitation est aisément classable – suivant la réussite de cette opération de translation entre un référent et son simulacre. Au contraire, étudier l’œuvre d’art comme ce qui résulte « [d’]expressions primitives », « magique[s], incantatoire[s] »¹⁹⁴⁵ est à bannir dans toute démarche herméneutique, qui dépend avant tout du dire plutôt que du sentir.

L’interprétation est donc devenue le cheval de bataille de la justification de l’existence de l’art, en présentant ses œuvres comme dotées d’une profondeur demandant à être mise en évidence – ce que Sontag désigne par le qualificatif de *contenu*¹⁹⁴⁶, qui correspond donc à « l’inévitable et perpétuel désir d’une *interprétation*. »¹⁹⁴⁷ Or, malheureusement, cette doctrine de l’interprétation tend à mettre l’œuvre à l’écart au profit du commentaire – qui, dès lors, *fait dire* quelque chose à l’œuvre, contre son gré. De ce fait, l’interprétation devient la face visible d’une *aliénation* de l’art, qui appauvrit l’œuvre d’art, la *déréalise*¹⁹⁴⁸ et la *domestique*. Cette description peut être mise en parallèle avec la lutte entre apollinisme et dionysiaque dans la tragédie selon Nietzsche ; l’aliénation du figuratif sur l’œuvre correspondant alors à la victoire d’Apollon, qui se fait alors passer pour Dionysos. L’interprétation s’installe donc pleinement dans la lutte entre la philosophie et les récits¹⁹⁴⁹, ou entre le concept et l’affect. Sontag insiste

¹⁹⁴¹ Susan Sontag, « Contre l’interprétation », art. cit., p. 9.

¹⁹⁴² *Ibid.*, p. 10.

¹⁹⁴³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁹⁴⁹ Lyotard fait démarrer cette lutte entre philosophie et récits depuis les débuts même de la philosophie, car cette dernière serait « apparue à partir d’un déclin des récits ». Dès lors, cette lutte aurait évolué dans le temps et pris de nombreuses formes. Aujourd’hui, elle s’incarne dans l’opposition entre la technique et l’affect. (Jean-François Lyotard, « La pensée postmoderne », conf. cit.)

sur ce point en estimant que « l'interprétation est la revanche que l'intellect prend sur l'art »¹⁹⁵⁰. Il s'agit dès lors, pour elle, d'entrer dans une lutte politique contre l'interprétation, au profit de la part sensible de l'œuvre d'art – qui ne peut être alors réduite en mots, soit ce qui correspond à *l'imprésentable* étudié par Lyotard.

Qui pourrait retrouver cette innocence d'un temps où la théorie n'existait pas, où l'art n'avait nul besoin de se justifier, où l'on n'avait pas l'idée de demander ce qu'exprimait une œuvre d'art, parce qu'on savait, ou croyait savoir, ce qu'elle *faisait* ? Jusqu'à la fin de la conscience, nous aurons à défendre l'art.¹⁹⁵¹

Cela étant dit, toutes les approches interprétatives ne sont pas condamnées par Sontag : seules sont mises en cause celles qui consistent à répéter des formules sans vie, détachées de la part sensorielle de l'œuvre d'art. Cet aspect majeur de l'œuvre est situé, selon Sontag, pleinement à sa surface, et non dans sa dite profondeur, tant prisée par l'interprétation – nous sommes donc ici en présence d'une critique de l'interprétation *scolaire* ou *académique* ; Sontag préfère alors mettre en avant des interprétations *productives*, *dynamiques* ou centrées sur les intensités.

En effet, Sontag appelle plutôt à produire des interprétations personnelles, en dehors de toute grammaire, de toute autorité – même de l'auteur¹⁹⁵² –, qui ne cherche pas à se présenter comme *le sens* de l'œuvre d'art. Pour produire un commentaire de ce type, il s'agit donc de s'arrêter à la surface de l'œuvre, et à interroger ses propres sens lors de l'expérience de l'œuvre d'art. Elle termine d'ailleurs son essai sur un appel de ce type, qualifié de « fameuse récrimination »¹⁹⁵³ par Wolfgang Iser, grand nom de la théorie de la réception : « [n]ous n'avons pas, en art, besoin d'une herméneutique, mais d'un éveil des sens. »¹⁹⁵⁴ Par cet appel, Sontag rejoint ainsi les conceptions de l'art de Deleuze et Lyotard : le premier ayant cherché à mettre en avant une *logique de la sensation* contre la *logique du sens* ; le second une logique de la *figure* contre la logique du *discours*. Il s'agit, à chaque fois, d'un *retour aux choses mêmes*, mais bien différent de la démarche phénoménologique.

Notre tâche [en tant qu'interprétant] n'est pas de découvrir dans une œuvre un contenu de plus en plus abondant, et moins encore de nous efforcer d'y ajouter beaucoup plus

¹⁹⁵⁰ Susan Sontag, « Contre l'interprétation », art. cit., p. 14.

¹⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁹⁵² Rappelons que Sontag était très influencée par Barthes, comme elle l'exprime dans : Susan Sontag, *L'écriture même*, op. cit.

¹⁹⁵³ Wolfgang Iser, *L'appel du texte, L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire* [1969], Paris, Allia, 2012, p. 7.

¹⁹⁵⁴ Susan Sontag, « Contre l'interprétation », art cit., p. 22.

qu'elle ne contient. *Notre tâche est de nous libérer de la pensée du contenu pour goûter la chose elle-même.*¹⁹⁵⁵

Le silence comme propre de l'art

C'est ainsi que nous pouvons voir dans son texte sur *l'esthétique du silence* une continuité de *Contre l'interprétation* : tous deux défendent une approche non intrusive de la *poïesis*, laissant à l'œuvre d'art sa part d'opacité et de silence. Que ce soit l'interprétation ou la parole, l'art véritable ne peut être atteint, selon elle, que par le silence. Un silence qui est précieux en une époque de la *mort de Dieu*, où la spiritualité doit être reconduite. Par spiritualité, Sontag entend l'ensemble suivant : les « plans, [les] terminologies, [les] idées de comportement visant à résoudre les douloureuses contradictions structurelles inhérentes à la situation humaine, à l'achèvement de la conscience humaine, à la transcendance. »¹⁹⁵⁶ La spiritualité chez Sontag peut être reliée au sentiment religieux tel qu'il a été étudié par Rudolf Otto, Mircea Eliade ou Durkheim : la religion offrirait une voie pour apaiser les tensions existentielles qui animent la *psyché* humaine – soit une « stratégie composée de différents projets, mythes et terminologies que l'on met collectivement en place pour faire face à notre existence. »¹⁹⁵⁷ Dès lors, selon elle, à l'ère de la modernité, seule l'expérience artistique peut procurer une expérience spirituelle analogue – de nature mystique ou ascétique¹⁹⁵⁸ –, permettant de contrer ce type d'aliénation. Or, à l'ère postmoderne, cet aspect de l'art passe avant tout par le silence, tant le bruit a envahi tous les aspects de l'existence. Elle note cependant que ce bruit, qu'elle lie à la parole, trouve ses origines encore une fois dans la religion : au sein de celle-ci, le langage articulé perturbe « la “parole sensuelle”, instrument expressif non médiatisé des sens, propre aux êtres faisant intégralement partie de la nature sensible »¹⁹⁵⁹, mieux à même d'être atteinte dans toute expérience sacrée. Effectivement, ce bruit général passe par les mots ou la parole : car, dès que nous en rencontrons, nous ne pouvons stopper notre esprit et notre lecture ou notre écoute. Selon l'autrice, la conscience alors serait un relais direct de ce trop-plein de paroles : « [a]u bout du compte, la critique radicale de la conscience – d'abord formulée par la tradition mystique, aujourd'hui reprise par certaines psychothérapies non orthodoxes et l'art moderniste

¹⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁹⁵⁶ Traduction personnelle de : « Spirituality = plans, terminologies, ideas of deportment aimed at resolving the painful structural contradictions inherent in the human situation, at the completion of human consciousness, at transcendence. » (Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence », art. cit., p. 3.)

¹⁹⁵⁷ Erika Natalia Molina Garcia, « Esthétiques d'un silence assourdissant, Violence et silence chez Levinas et Derrida » in Anna Paola Bellini, Cristina Parapar (dirs.), *Silence = Violence*, Paris, L'Harmattan, 2022, p. 177.

¹⁹⁵⁸ Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence », art. cit., p. 4.)

¹⁹⁵⁹ Traduction personnelle de : « “sensual speech”, the unmediated expressive instrument of the senses, proper to beings integrally part of sensuous nature ». (*Ibid.*, p. 22.)

radical – rejette toujours la faute sur le langage. La conscience, vécue comme un fardeau, est conçue comme la mémoire de tous les mots jamais prononcés.¹⁹⁶⁰

Sontag argumente ainsi que le *logos* aurait une capacité de mutilation naturelle de nos sens : elle oppose alors la *conscience* au *corps* – qui, dans cette utilisation, correspond à l'*anima* chez Lyotard. *De facto*, nous pouvons relier cette approche du *logos* à celle du langage chez Lyotard, pour qui le langage ne peut rester qu'une entité complètement extérieure au soi. En revanche, ce que nous avons appelé l'*infantile* renvoie à cette « inhumanité qui, par-delà les âges de la vie, livre la sensibilité à la violence d'événements l'affectant, sans possibilité de les articuler en mots et de les coordonner en une histoire. »¹⁹⁶¹ Aux yeux de Sontag, « le langage est la plus impure, la plus contaminée, la plus épuisée de toutes les matières dont l'art se nourrit »¹⁹⁶², à partir notamment du « caractère neurotique du langage [neurotic character of language] » – le langage corrompt tout ce qu'il touche. Ainsi, à la suite de Rilke ou de Wittgenstein, il y a trop de mots, et, pourtant, on en manque infiniment pour qualifier notre expérience sensible¹⁹⁶³. Dès lors, Sontag entre elle aussi dans cette famille de penseurs qui font du langage le contraire de tout événement¹⁹⁶⁴ ; là où la part événementielle de la langue se situerait plutôt dans la poésie, cette *autre* de la communication. À partir de ce fait, l'art se doit, selon l'autrice, d'entrer en guerre directe contre le langage, surtout à l'ère du bruit. Selon Sontag, l'art moderne, celui des avant-gardes analysées par Lyotard, doit passer une phase d'*anti-art*, à l'image de la poétique de Duchamp. Les différents coups d'éclat de cet artiste majeur ont permis plusieurs fois de nous interroger directement sur la nature de l'art, et de provoquer une véritable réflexion déconstructionniste, que la déconstruction dans la Mode a pris pour modèle. Cet phase de l'art passe alors par une élimination du sujet dans l'œuvre : que ce soit le thème de l'œuvre ou le créateur de l'œuvre ; et l'artiste se doit alors de devenir « anartiste »¹⁹⁶⁵. Le but ici affiché n'est pas de nature proprement nihiliste, mais plutôt de forger une nouvelle forme d'attention, propre à enclencher ce projet spirituel de l'art appelé par Sontag : l'art, en soi, serait une *science de*

¹⁹⁶⁰ Traduction personnelle de : « In the end, the radical critique of consciousness (first delineated by the mystical tradition, now administered by unorthodox psychotherapy and high modernist art) always lays the blame on language. Consciousness, experienced as a burden, is conceived of as the memory of all the words that have ever been said. » (*Ibid.*, p. 23.)

¹⁹⁶¹ Corinne Enaudeau, « La politique entre nihilisme et histoire », art. cit., p. 109.

¹⁹⁶² Traduction personnelle de : « language is the most impure, the most contaminated, the most exhausted of all the materials out of which art is made. » (*Ibid.*, p. 14.)

¹⁹⁶³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹⁶⁵ Marcel Duchamp cité dans : Richard Hamilton, *Le Grand Déchiffreur, Richard Hamilton sur Marcel Duchamp, Une sélection d'écrits, d'entretiens et de lettres*, Dijon, les presses du réel, 2009, p. 76.

l'attention, et l'attention à l'heure de la civilisation du bruit devrait se diriger vers le silence – horizon ultime de l'art, selon cette optique.

L'esthétique du silence de Martin Margiela

Le silence est le prolongement le plus éloigné de cette réticence à communiquer, de cette ambivalence à l'égard du contact avec le public. Le silence est le geste ultime de l'artiste surnaturel : par le silence, il se libère de l'esclavage servile au monde, qui apparaît comme mécène, client, consommateur, antagoniste, arbitre et déformateur de son travail.¹⁹⁶⁶ (Susan Sontag, « The Aesthetics of Silence », art. cit., p. 6.)

Le retrait dans le silence de Margiela répond à un état de la Mode plein de bruits et d'aliénations de la part sensible du vêtement. Le couturier permet ainsi au spectateur de se concentrer pleinement sur ce qu'il voit, et de vivre cette expérience spirituelle de l'art décrite par Sontag : en se demandant si le *waste-coat* est un vêtement, le spectateur s'interroge directement à ce qui fait la Mode. Tout mot ou signe iconique aurait tendance à perturber cette relation entre un vêtement et un spectateur. De plus, approcher Margiela par ce texte de Sontag permet aussi d'expliquer le succès de l'absence de ce créateur, comparé à celles de plein d'autres qui n'ont pas joui du même succès : Sontag fait notamment la différence entre un *silence subi* et un *silence choisi*. Si les acteurs du champ de la Mode sont tant à l'écoute du silence de Margiela, c'est parce qu'ils souhaitent entendre les commentaires du maître de la couture ; l'effet est sans doute bien différent pour un couturier dont le public n'a que faire de son avis. Margiela entre alors dans une longue tradition d'artistes qui se sont imposé eux-mêmes ce renoncement à la parole¹⁹⁶⁷. Par cette filiation, Margiela vérifie alors une opposition mise à nue dans le texte de Sontag entre *l'art en soi* et *le verbe*. En effet, nous pouvons clôturer cette mise en relation de ce texte de Sontag et de la Mode de Margiela par le fait que, selon l'autrice, le silence de l'artiste est la meilleure voie vers la parole de l'œuvre ; suivant les modèles de Rilke et de Francis Ponge¹⁹⁶⁸. En s'empêchant de s'exprimer, Margiela laisse ainsi l'occasion au spectateur d'écouter le silence des images, qui seraient là, leur propre langage. En ouvrant nos oreilles au silence, nous sommes alors capables de percevoir que le silence parfait n'existe pas – comme l'a autant mis en avant John Cage, qui a montré que même les bruits incidents des

¹⁹⁶⁶ Traduction personnelle de : « Silence is the furthest extension of that reluctance to communicate, that ambivalence about making contact with the audience [...]. Silence is the artist's ultimate other-worldly gesture: by silence, he frees himself from servile bondage to the world, which appears as patron, client, consumer, antagonist, arbiter, and distorter of his work. »

¹⁹⁶⁷ Sontag cite, entre autre, Heinrich Von Kleist, Lautréamont, Friedrich Hölderlin, Antonin Artaud, Marcel Duchamp et John Cage. (*Ibid.*, p. 9.)

¹⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

spectateurs peuvent s'insérer dans une performance musicale¹⁹⁶⁹. Qui plus est, le silence de Margiela laisse alors non seulement place à un silence sonore, mais tout autant à un silence de l'esprit ou de la conscience, dans un espace où *l'on s'autorise à penser à nouveau*. C'est dans ce but que nous voudrions effectuer un rapprochement entre la Mode de Martin Margiela et la pensée de l'art d'un auteur comme Jean-François Lyotard, lequel a le texte comme de l'image.

9.3.3. Une approche inédite : le concept de figural selon Lyotard

Le fait de tenter d'expliquer le mystère qui entoure Margiela ne retire-t-il pas une part du fascinant pouvoir d'attraction que son œuvre exerce sur tant de personnes ? (Michael Angee, « Fashion's Invisible Man: Martin Margiela (Pop at Palmetto) », *The Panther* (en ligne), 01/05/2022, URL : <https://www.thepalmettopanther.com/fashions-invisible-man-martin-margiela-pop-at-palmetto/>. Consulté le 08/07/2022.)

En effet, cette question du silence d'un créateur se refusant à commenter son œuvre, tout en s'exprimant apparemment à partir de celle-ci, résonne grandement avec la pensée de Jean-François Lyotard, pour qui, après avoir asserté que « [c]e qui est sauvage est l'art comme silence », affirme que « [l]a position de l'art est un démenti à la position du discours »¹⁹⁷⁰ : dès lors, « [l]e silence est le contraire du discours, il est la violence en même temps que la beauté »¹⁹⁷¹. De fait, le silence serait alors le discours par excellence de l'art ; il exprime à la fois une violence qui « appartient au fond du langage », et le « point de départ »¹⁹⁷² en soi du langage – deux éléments qui permettent au poétique (qui se tient à l'opposé du discours), d'émerger visuellement, et, ce, sous la forme de figures.

Sachant qu'il a été énormément glosé autour d'un langage du vêtement, et que ce langage s'exprimerait à son paroxysme au sein de la Mode de Margiela, étudier cette *poïesis* de concert avec la pensée de Lyotard est à la fois pertinent et inédit. Bien que nous ayons vu à quel point Lyotard a peu disserté sur les questions de Mode ou de vêtement, cette présente étude peut se reposer sur l'intégralité de la pensée de l'art de cet auteur, mais elle se doit de partir d'un point précis de son œuvre, dont le centre de réflexion est le nôtre : le figural. Si nous mobilisons ce

¹⁹⁶⁹ Lyotard a travaillé à quelques reprises sur cet aspect de l'œuvre de Cage : Jean-François Lyotard, « Capitalisme énergumène », art. cit. ; Jean-François Lyotard, « Plusieurs silences » in *DP*, pp. 197-214 ; Jean-François Lyotard, « Notes sur le retour et le capital », art. cit. ; *CP*, p. 93 ; Jean-François Lyotard, « La philosophie et la peinture à l'ère de leur expérimentation » in *TXI*, pp. 146-175 ; Jean-François Lyotard, « L'obédience » in *LI*, pp. 177-192 ; Jean-François Lyotard, « Musique mutique » in *MP*, pp. 185-198 ; Jean-François Lyotard, « Anima minima », art. cit. ; Jean-François Lyotard, « Musique et postmodernité », art. cit.

¹⁹⁷⁰ *DF* p. 13.

¹⁹⁷¹ *DF*, p. 14.

¹⁹⁷² *Ibid.*

concept dans cette analyse, c'est bien avant tout dans le but de faire de Margiela un *cas d'étude* de cette question du figural, notamment appliqué dans la Mode. Nous sommes conscients que d'autres couturiers sont tout autant pertinents dès qu'il s'agit d'étudier la question du figural dans la Mode : nous pensons à Alexander McQueen, associé pour toujours au concept de « beauté sauvage »¹⁹⁷³, prompt à inclure de la sensation dans la Mode ; à Hussein Chalayan et à sa déconstruction de l'écriture du corps ; ou encore à des couturiers comme Vivienne Westwood ou Demna Gvasalia, qui ont fait du visible en Mode un objet hautement politique. Et là ne sont présentés qu'une poignée de représentants pertinents de cette question du figural : il apparaît que dès que l'on étudie de la haute couture, les réflexions quant au figural peuvent s'appliquer aisément. Cela étant, le cas Margiela est signifiant dans la mesure où il touche directement à la question de l'articulation du dicible et du visible dans la Mode. Son refus radical du discours – souvent caricaturé en une démarche marketing – est singulier dans le milieu de la Mode, et c'est ainsi qu'il *réarticule* cette question de la lutte entre le sensible et le discours au sein de cet art, pourtant traditionnellement associé à la question du pur ornement. Ce refus sera envisagé comme un acte politique, esthétique, et donc aussi iconologique.

¹⁹⁷³ Andrew Bolton, *Alexander McQueen, Savage Beauty*, op. cit.

Chapitre 10 – Le vêtement et la question du figural

Dans ce silence devenu plus qu'un éthos, mais une esthétique entière, la production de Margiela se repose sur une *communication* par l'affect plutôt que par le concept. Mais la question serait alors de se demander si la présence du figural ne dérive pas de l'ensemble de la Mode, plutôt que de la démarche de Margiela ou du mouvement de l'anti-Mode. En quoi Margiela incarnerait-il mieux le figural qu'un autre ? En quoi l'art d'avant-garde mobiliserait-il plus d'affect qu'un autre ?

Vers la fin de sa vie, Lyotard a fini par attester que, dans une grande partie de ses textes, les questions autour de l'imprésentable n'avaient que trop gravité aux alentours des avant-gardes ; or, cette puissance destituante de la figure – qui peut relever de bien d'autres notions, comme le *païen*, le *sublime*, la *chose*, etc. – sera repérable dans bien des œuvres dites classiques. Il rejoignait par là Deleuze, pour qui les grands romans sont écrits dans une langue étrangère¹⁹⁷⁴ : il s'agit, ici aussi, d'identifier la figure dans des domaines qui ne cherchent pas à provoquer forcément des *défigurations*. De même, un auteur comme Laurent Jenny¹⁹⁷⁵ a pu donner à voir que le figural pouvait se loger aussi bien dans une écriture *poétique*, que dans une simple tactique d'interprétation d'un *écart de langue* – par-là, il perpétue les mots de Claudel à propos de ce qui détermine le poétique : il s'agirait de « plonger [...] au fond du défini pour trouver de l'inépuisable »¹⁹⁷⁶. Théoriquement, il serait alors possible de percevoir de la figure dans le fonctionnement même de la Mode – suivant son caractère esthétique, à l'aune des approches dérivées de la troisième critique kantienne.

Pour réfléchir sur ces questions, nous voulons tout d'abord profiter de ce chapitre pour montrer la pertinence qu'il y a à mobiliser les notions de figure dans la Mode, tout en cherchant à dépasser le régime de *lamode* par un autre, donc bien moins figuratif. Nous nommerons cet autre régime *l'amode*, sans pour autant chercher à le présenter comme un continent délimité au cœur du monde général de la Mode. En nous aidant de la notion lyotardienne d'*acinéma*, nous souhaitons démontrer que ce régime de *l'amode* relève avant tout du fonctionnement au cœur de la Mode.

¹⁹⁷⁴ CC.

¹⁹⁷⁵ Laurent Jenny, *La parole singulière*, op. cit.

¹⁹⁷⁶ Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 424.

10.1. De la figure dans la Mode

Dans la Mode, la figure relève de l'*apparure*, alors que la *tenue ordinaire* correspond plutôt à une adaptation vestimentaire du *littéral* : une forme de *prose* – ce « discours minimum » selon Roland Barthes¹⁹⁷⁷ – de la Mode, ce qui revient alors à voir en la figure une *poétique* de l'habillement. Dès lors, nous discernons mieux pourquoi nous avons pu établir que l'art de la couture était celui du travail de la signification par le vêtement.

Nous supputons ainsi que, dans le système de la Mode, la haute couture – à partir des logiques de *spectacle*, *fascination* et *représentation* – incarne au mieux ce régime de la figure dans la Mode, étant donné que son but avoué est de provoquer de l'événement dans la logique de l'habillement. En effet, un défilé sans événement est un défilé qui ne provoquera aucune *écriture* (aussi bien suivant la définition de Barthes, que d'un point de vue littéral – en référence aux journaux de Mode). De même, au sein de la haute couture, le mouvement de l'anti-Mode incarnerait au mieux cette logique de la déchirure constatée par Philippe Dubois et Evelyne Grossman pour caractériser la figure : il s'agit, à chaque défilé, de relancer les règles de *légitimation* et de *formation* de ce que nous avons appelé *lamode*.

10.1.1. Le retour au sensible chez Coccia

Nous pouvons expliciter ces points en nous aidant de la pensée du sensible d'Emanuele Coccia, qui a consacré le dernier tiers de son ouvrage *La vie sensible* au sujet de la Mode et du vêtement.

Ces propos nous aident à repérer au mieux une notion de figure dans la Mode, tout en montrant notamment que *tout vêtement est figure*. Reprenant entre autres le travail de l'ornement de Georg Simmel, Coccia montre ainsi que s'habiller consiste non seulement à *vêtir d'une figure*, mais aussi à faire l'expérience d'*être une figure*. Nous utilisons le terme figure là où il emploie celui de *sensible*, car il est clair qu'une connivence directe existe entre ces deux notions : la *vie sensible* chez Coccia correspond à cette *pénombre* rejetée par les « hommes du langage » que mentionne Lyotard au début de *Discours, figure*¹⁹⁷⁸. C'est bien pour cela que Coccia peut être ajouté à la liste des auteurs cités par Grossman à propos d'un mouvement du retour du sensible¹⁹⁷⁹.

¹⁹⁷⁷ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 35.

¹⁹⁷⁸ *DF*, p. 12.

¹⁹⁷⁹ Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, op. cit., p. 33.

Le sensible, en s'opposant directement au concept et à la raison, correspond à « l'influence pérenne »¹⁹⁸⁰ d'éléments relevant de ce qui est contraire à la réflexion¹⁹⁸¹, soit les *donations* suivantes : « odeurs, couleurs, sensations olfactives, musiques. Notre existence – dans le sommeil ou en état de veille – est un *bain infini au cœur du sensible*. »¹⁹⁸² Reprenant ainsi la figure ô combien merleau-pontienne du *chiasme*, Coccia invoque à nouveaux frais la notion toute autant merleau-pontienne de la *chair du monde*¹⁹⁸³, au sein de laquelle l'homme est aussi bien un étant parmi les étants, qu'un témoin de l'entrelacs de ce qui compose cette chair. Les images, réputées comme relevant traditionnellement de l'irrationnel dans la philosophie, redeviennent les *origines* de la raison (dans la perspective kantienne, *on perçoit avant de penser*). Dès lors, le monde des images, loin de simplement se *superposer* au monde réel, en devient son *prolongement*.

*Les vivants ne se contentent pas de recevoir le sensible : ils le produisent. C'est en quoi l'homme l'emporte sur tous les animaux : il parle, il émet des odeurs, il dessine, il schématise. La vie animale n'est pas suspendue de manière purement passive au sensible : elle se nourrit d'images et survit grâce à elles ; dans toutes ses opérations, elle restitue du sensible au monde. La vie des vivants se matérialise en un sensible immédiatement incarné dans leur corps (qui devient pour ainsi dire le médium d'existence de ce sensible – ce qui arrive pour la peau des animaux ou pour les vêtements des hommes), ou donne lieu à des images autonomes, dans les formes les plus variées, absolument indépendantes du corps anatomique.*¹⁹⁸⁴

La notion de sensible se dégage ainsi de sa définition kantienne pour désigner alors le fait même d'être relié à l'*Autre* : c'est-à-dire de l'*extériorité*, mais toujours dans de l'*immanence*.

10.1.2. Le sensible et la Mode chez Coccia

[L]e vêtement est une production culturelle. [...] [Q]ue signifie se vêtir ? [...] [L]e sens du vêtement n'est pas de cacher le corps, mais de le signifier. (Laurent Denizeau, « Le nu et le vêtu », art. cit., pp. 21-22.)

Au sein de ce système, la Mode et le vêtement participent donc pleinement de la chair du monde et du visible : ils *projetent* notre identité au monde, et deviennent ainsi paradoxalement un meilleur accès à notre identité et notre corps – malgré le fait d'être *extérieurs* au corps. Les vêtements sont donc des *parcelles* du monde, et nos choix de tenues deviennent

¹⁹⁸⁰ Emanuele Coccia, *La vie sensible*, op. cit., p. 65.

¹⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 138.

¹⁹⁸² *Ibid.* Nous soulignons.

¹⁹⁸³ Ces deux notions sont au cœur de : Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit.

¹⁹⁸⁴ Emanuele Coccia, *La vie sensible*, op. cit., p. 73. Nous soulignons.

ainsi des *choix d'apparaître*, ainsi qu'une *composition* directe du monde. Coccia utilise le verbe *sensifier* à de multiples reprises dans son essai pour qualifier la *production du sensible* telle que l'on peut la retrouver dans un « grand nombre de phénomènes que nous classons comme spirituels (qu'il s'agisse du rêve, de la mode, de la parole ou de l'art) »¹⁹⁸⁵, et ainsi « [r]êver, dessiner, mais aussi s'habiller, se maquiller ou parler : toutes ces activités [...] sont des formes de notre vie sensible », et consistent alors à « libérer du sensible »¹⁹⁸⁶. Dans cette capacité essentielle de l'humain, le philosophe estime que la Mode est la forme la plus aboutie¹⁹⁸⁷ : le vêtement *complète*¹⁹⁸⁸ et fait *irradier* notre corps – créant ce que Barthes a pu appeler un *corps-spectacle*¹⁹⁸⁹ –, voire, dans un geste rappelant la pensée de Louis Marin¹⁹⁹⁰, crée un autre corps (*secondaire*¹⁹⁹¹, *mineur*¹⁹⁹² et *composé d'images*¹⁹⁹³) endossant notre corps, acte métaphysique dégageant une *communication d'avant la raison, d'avant le langage* ou même, paradoxalement, *d'avant la communication*. Dès lors,

[c]e qui se passe dans la mode est exactement le contraire de ce qui a lieu dans la conscience : avec cette dernière, le monde se fait image face à nous et en nous ; avec la mode, c'est nous qui devenons image devant le monde et à l'extérieur de nous. *Dans la mode c'est nous-mêmes qui nous transformons en un medium, nous qui devenons le medium de notre propre existence en tant qu'images.*¹⁹⁹⁴

Ainsi, le vêtement nous fait littéralement apparaître dans la chair du monde et dans le sensible – à l'image de l'apparence des animaux, qui, eux, ne connaissent que la nudité, mais partagent avec nous cette « faculté suprême par laquelle il[s] se produi[sen]t [eux]– même comme image[s] [...], à travers lesquels il[s] se f[ont] apparaître eux-même[s]. »¹⁹⁹⁵. Telle est la *sensification*.

¹⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 138.

¹⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 139, p. 157, p. 161.

¹⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 145

¹⁹⁸⁹ Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, *op. cit.*, p. 183.

¹⁹⁹⁰ Dans sa reprise du concept de Kantorowicz des deux corps du roi. (Louis Marin, *Le Portrait du roi*, *op. cit.* ; Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, *op. cit.*)

¹⁹⁹¹ Emanuele Coccia, *La vie sensible*, *op. cit.*, p. 145.

¹⁹⁹² *Ibid.*, p. 155.

¹⁹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 149. Nous soulignons.

¹⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 146.

10.1.3. La figure et la Mode chez Coccia

Nous préférons, dans notre cas, utiliser le verbe *figuraliser*¹⁹⁹⁶ pour qualifier ce « curieux déplacement [...] presque totémique »¹⁹⁹⁷, soit le fait de *produire de la figure*, à partir d'une matière ou d'un médium. Dès lors, *figuraliser* revient à *procéder à un déplacement perceptif de la lettre à la ligne ; à faire advenir une dimension visuelle énergétique dans un espace initialement dominé par la reconnaissance discursive*. Dès lors, là où Coccia estime que, par le vêtement, nous pouvons faire l'expérience d'être du sensible – plutôt que de simplement en produire ou en porter –, nous avançons que la mode permet tout autant de se *figuraliser* – soit faire l'expérience d'être une figure ; ou, dans les mots de Coccia, une *image* :

Que signifie vivre comme une image ? [...] [Q]ue peut bien signifier le fait que dans le vêtement notre image soit incorporée mais pour cette raison précise aussi, constamment aliénée ? *L'image [...] est moins une chose que le mode d'existence d'une forme. Si l'habit nous transforme en image*, cela signifie qu'il transforme notre propre forme en quelque chose qui peut être approprié et aliéné à l'infini. Un habit fait de notre identité [...] une image, quelque chose qui ne nous appartient pas plus qu'elle pourrait appartenir à qui que ce soit d'autre.¹⁹⁹⁸

Nous pouvons également établir un lien entre la *sensification*, la *figuralisation* et la conception du corps de Michel Foucault dans son texte *Le corps utopique*. Au sein de celui-ci, il rappelait notamment que le vêtement provoque un « épanouissement [...] sous une forme sensible et bariolée » des « utopies scellées dans le corps »¹⁹⁹⁹ – description nous rappelant en bien des points les avatars du glamour : la parure (selon Simmel), l'éclat (selon Mathé), la somptuosité (selon Bell), etc. ; à chaque fois, il est question d'étendre sensiblement le corps, d'être visuellement plus qu'un corps, mais sans être un surcodage à lire, car il s'agit de produire de la signifiante. La *figuralisation* peut s'entendre de la sorte : non seulement de devenir une figure, mais également « faire entrer le corps en communication avec des pouvoirs secrets et des forces invisibles [formulation étonnamment deleuzienne dans ce texte de Foucault] »²⁰⁰⁰, à partir du sensible, du visible, et de la chair du monde.

¹⁹⁹⁶ Comme autres auteurs utilisant ce néologisme, nous pouvons lister : Jean-Michel Durafour, « Effraction du nu : À propos de L'Homme invisible de James Whale », *Corps*, 2010, 1, n° 8, 2010, p. 102. Jean-Michel Durafour, François Frimat, « Présentation », art. cit., p. 14. Henri Scepi, « Le réel aboli ou les raisons de la suggestion », in *Poésie vacante*, Lyon, ENS Éditions, 2008, URL : <https://doi-org.proxy.bnl.lu/10.4000/books.enseditions.35618>. Consulté le 05/05/2025. François Bobrie, « L'expérience de marque, un point aveugle de la théorie expérientielle du comportement du consommateur », *REFSICOM* (en ligne), 10, 2021, URL : <https://refsicom.org/978>. Consulté le 05/05/2025. Régine Robin, « Qu'est-ce qu'une esthétique totalitaire ? La peur verte », *Protée*, 17, 3, 1989, p. 9.

¹⁹⁹⁷ Emanuele Coccia, *La vie sensible*, op. cit., p. 141.

¹⁹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 156-157. Nous soulignons.

¹⁹⁹⁹ Michel Foucault, *Le corps utopique*, op. cit., p. 16.

²⁰⁰⁰ *Ibid.*, 15.

Suivant cette perspective, le corps est à la fois ce qui nous limite dans le monde (le contraire de l'utopie) et ce qui nous ouvre sur l'ailleurs du monde. Ainsi, les jeux autour de l'apparence permettent de modifier notre présence dans le monde, dans la façon d'être perçu, car le vêtement entre dans la catégorie des « fragment[s] d'espace imaginaire qui v[ont] communiquer avec l'univers des divinités ou avec l'univers d'autrui »²⁰⁰¹.

Dès lors, à chaque instant, à chaque rencontre, nous sommes d'abord perçus comme une figure, et traités comme telle : notre apparence crée une *différence visuelle* immédiate avec tout ce qui n'est pas nous quand on est vu. De ce fait, modifier l'apparence, c'est incarner une autre figure – parfois plus en phase avec ce que l'on estime être, ce que l'on veut dire, ce que l'on veut représenter, ce qui nous a mis en son pouvoir, etc. La figure s'inscrit donc dans un rapport avec le sensible même, mais de façon surprenante, tout autant avec l'entendement (au sens kantien) – car nous *réfléchissons* également les figures. Le figural serait en somme le niveau de la figure au sein duquel il devient compliqué d'associer immédiatement et instinctivement une figure avec un discours. Dans l'alliance entre éléments de la chair du sensible au sein de laquelle les images et les vêtements jouent un grand rôle, faire l'expérience d'être du sensible implique donc d'être compris pleinement par notre apparence, notre *éthos* – ce qui inclut tout autant nos mots. Le devenir-figure qu'entraîne cet aspect de la *sensification* de la Mode permet ainsi de composer son propre corps – ou de voir son corps être composé par d'autres, comme c'est le cas pour les uniformes de travail. Il apparaît ainsi que notre raisonnement ne peut s'arrêter à une réflexion du vêtement en tant que figure, il s'agirait plutôt d'explorer les différentes formes de vie de ces figures.

Nous souhaitons alors opposer le régime esthétique de *lamode* à un autre, celui de *l'amode*, car tous deux incarnent dans le monde de la mode la tension – plutôt que l'opposition²⁰⁰² – entre le figuratif et le figural. Nous allons alors étudier pleinement ce que l'on entend particulièrement par *amode*, ainsi que cette question du figural dans la mode, puis, tout autant, cette question du figural dans la Mode de Martin Margiela. Il est évident que la haute couture correspond à la fois pleinement à cette vie sensible dont parle Coccia, tout en perturbant un certain rapport à celle-ci, suivant le fait qu'il n'est pas seulement question d'apparence dans le cadre du défilé de haute couture : une part spectaculaire et artistique s'invite résolument dans la question du vêtement. Le vêtement n'y incarne plus seulement cette question de l'approfondissement de la

²⁰⁰¹ *Ibid.*

²⁰⁰² Luca Acquarelli, « Introduction » in Luca Acquarelli (dir.), *Au prisme figural, op. cit.*, pp. 7-23.

chair du monde évoqué par Coccia, il y est alors complètement figure – comme dans le cas de la seconde conception de la figure que nous avons évoquée. Le vêtement y est *parole* d'un artiste – comme en attesterait le fait que l'on dise des vêtements de Margiela qu'ils sont la sienne. Il nous faut donc plonger plus profondément dans cette question.

Nous souhaitons cependant, auparavant, préciser un instant d'où provient conceptuellement *l'amode*, tout en donnant à voir une jonction entre la figure telle qu'elle est pensée par Coccia dans la Mode, et la figure telle qu'elle est travaillée dans les études cinématographiques. À ce stade, nous pourrions alors pleinement penser la figure chez Margiela.

10.2. Qu'est-ce que l'*amode* ?

On l'a dit, Martin Margiela n'officie pas dans l'espace couturier de *lamode*, mais plutôt dans celui de l'*amode* – c'est-à-dire une forme de négation de la Mode, tout en conservant un lien direct avec celle-ci. Pour mieux expliciter cette notion, nous devons la ramener à une autre, liée à la question de la *figure* dans le cinéma. Où se situe justement cette notion dans le champ des études cinématographiques ? À l'image du sensible chez Coccia, ce concept – associé à la notion de figural – y fait office d'opérateur d'émancipation pour toute une partie des chercheurs qui tendent à approcher l'objet cinématographique autrement que par *ce qui est raconté* – le figuratif, le narratif, l'histoire –, sans pour autant s'arrêter à une image au sein de laquelle un cinéaste chercherait à ne rien raconter. Nous pouvons dater les questions de figure, de défiguration et de déformation à partir du concept d'*acinéma* de Lyotard – une forme de cinéma pensée justement contre tous ces avatars du figuratif dans le cinéma²⁰⁰³.

10.2.1. La forme *N.R.I.*

Ce type de problématique remonte en réalité à l'apparition même du cinéma, tout en se rapprochant d'une façon troublante des origines quasi burlesques de la mode. En effet, dès ses origines foraines, le cinéma a été perçu comme un art du spectacle, enfermé dans la *représentation*. À la différence des autres arts du temps ou de l'espace, ce qui apparaît à l'écran ne peut être que figuratif – si tant est que l'on ne limite le cinéma qu'à de l'*image-mouvement* filmée. Ce genre de cinéma, produit direct de la représentation et de la narration, « qui s'est imposée dès le début du cinéma »²⁰⁰⁴, Claudine Eizykman, étudiante et « dicipl[e] direct[e] de Lyotard »²⁰⁰⁵, l'a appelé le cinéma sous la forme *N.R.I.* : soit un cinéma régi par la « forme *narrative-représentative-industrielle* »²⁰⁰⁶. Cette sorte de cinéma, rappelant la notion de *bonne forme*, correspond à ce qui est défini ordinairement par la doxa comme « LE cinéma » ou « lecinéma ». Il s'agit ici du cinéma de fiction, ou « la forme représentative et narrative dans le cinéma de grande distribution »²⁰⁰⁷ – tel qu'on peut le retrouver majoritairement au sein des multiplexes contemporains. C'est un cinéma centré autour de la narration d'une histoire, à l'image de la forme romanesque en littérature : son identité « narrative » le pousse à faire passer son contenu avant son contenant ; son identité « représentative » centre sa logique figurative

²⁰⁰³ Jean-François Lyotard, « L'acinéma », art. cit.

²⁰⁰⁴ Claudine Eizykman, *La jouissance-cinéma*, Paris, 10/18, 1976, p. 10.

²⁰⁰⁵ Jacques Aumont, Michel Marie, Entrée « A-cinéma », art. cit., p. 8.

²⁰⁰⁶ Claudine Eizykman, *La jouissance-cinéma*, op. cit. Nous soulignons.

²⁰⁰⁷ *DP*, p. 60.

atour des procédés iconiques – de type « x » représente « y » – ; et son identité « industrielle » implique ses motivations mercantiles de rentabilité – et met ainsi de côté tout ce qui pourrait nuire à une potentielle réussite commerciale, dans le but de créer un cinéma de confort. Il rejette donc « le fortuit, le sale, le trouble, le mal réglé, louche, mal cadré, bancal, mal tirée... »²⁰⁰⁸

D'un point de vue politique, Jean-François Lyotard voyait donc dans ce cinéma de type *N.R.I.* l'art de la *pyrotechnie*²⁰⁰⁹ et de la sélection du mouvement ; et qui dit sélection, dit choix et rejets, donc une certaine moralisation de la création artistique. Il y a perçu directement une émanation de la culture libérale de son temps, où tout doit être comme le lit du mythe de Procruste, *taillé comme il faut*, et ce qui n'entre pas dans ce cadre doit être caché à la vue de tous, et finalement détruit – illustration des connivences existant entre un cinéma grand public et les idéologies économiques majeures du XX^e siècle, ère de la fin des grands récits. À l'image de la logique du capitalisme énergumène,

[a]ucun mouvement [...] n'est donné à l'œiloreille du spectateur pour ce qu'il est : une simple différence stérile dans un champ visuelsonore ; au contraire tout mouvement proposé renvoie à autre chose, [...] vaut parce qu'il revient à autre chose, parce qu'il est donc du revenu potentiel, et du rentable. [Et ainsi, il] y a donc une foule (dénombrable néanmoins) d'éléments en mouvement, une foule de mobiles possibles candidats à l'inscription sur la pellicule. L'apprentissage des métiers cinématographiques *visent à savoir éliminer*, lors de la production du film, *un nombre important de ces mouvements possibles. La constitution de l'image de la séquence et du film paraît devoir être payée du prix de ces exclusions.*²⁰¹⁰

De fait, cette forme reste encore aujourd'hui « dominante », « prépondérante »²⁰¹¹ et « a pu par sa puissance et sa fascination masquer toute autre configuration »²⁰¹².

La puissance de la NRI c'est la puissance de tout système de causalité, de référence, de liaison, avec des régulations compensatrices. Le terme NRI indique l'unité confondue du voir, du raconter et du mode de production, en tant que chacun implique l'autre, en tant que chacun porte identiquement le marquage du système de causalité, de liaison, de référence.²⁰¹³

²⁰⁰⁸ *DP*, pp. 57-58.

²⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 59.

²⁰¹⁰ *Ibid.*, pp. 57-58. (Nous soulignons.)

²⁰¹¹ Claudine Eizykman, *La jouissance-cinéma*, op. cit., p. 11.

²⁰¹² *Ibid.*, p. 10.

²⁰¹³ *Ibid.*, p. 11.

10.2.2. Le concept d'*acinéma*

Lyotard théorise alors l'existence de l'*acinéma*²⁰¹⁴ (le mot « cinéma » muni d'un alpha privatif), qui serait alors une *mise hors-scène* de la représentation au cinéma. Cette mouvance ne s'oppose pas pour autant à l'art de l'*image-mouvement* dans sa globalité, mais à l'instance normative qui a donné lieu au cinéma de type *N.R.I.* Il s'agit surtout d'un « cinéma qui tout à la fois n'est pas du cinéma (au sens du cinéma de grande distribution), [...] mais qui, simultanément [...] est le seul cinéma qui soit véritablement un art »²⁰¹⁵. Contre la logique d'équivalence capitaliste, l'acinéaste donne plutôt à voir le *hors de prix*²⁰¹⁶, et cherche ainsi à présenter des expériences de sensation inédites au cinéma. On y retrouve ainsi l'idée que le cinéma usuel resterait dans une logique figurative du lisible immédiat, quand l'acinéma nous montrerait des images qui ne renverraient qu'à elle-même : l'acinéma est un art qui chercherait à re-transfigurer, comme déjà évoqué, la « joie d'un enfant qui gratterait une allumette pour la première fois, et qui n'y verrait qu'un spectacle. »²⁰¹⁷ Comme si le seul moyen de se rapprocher de cet acinéma serait de se libérer de notre façon habituelle de voir : il faudrait voir le monde avec les yeux d'un nouveau-né, et, ce, en défigurant les pratiques cinématographiques du confort, de la lisibilité instantanée. Pour reprendre ce que nous dit Lyotard dans un autre texte qui poursuit ses réflexions engagées dans l'acinéma, c'est :

un peu comme si la description d'un objet, d'une situation, de personnes, d'un visage, d'une main [...], comme si cette description, qui peut aussi se faire à la manière d'une fuite subite et rapide, révélait la présence d'une réalité inhabituelle dans la réalité coutumière.²⁰¹⁸

Pour terminer sur cette question de l'acinéma, Lyotard insiste bien sur le fait que l'on aura tendance à le retrouver plus aisément dans le cinéma expérimental, même si certains des continuateurs de Lyotard ont relevé un potentiel acinématographique dans le cinéma narratif. Parmi eux, de façon surprenante, Jean-Michel Durafour a même perçu un lien direct avec le figural²⁰¹⁹.

²⁰¹⁴ Notons que le cinéaste Peter Kubelka a aussi théorisé un concept d'acinéma. (Jean Michel Durafour, *Jean-François Lyotard, Questions au cinéma*, op. cit., p. 23.)

²⁰¹⁵ Jean Michel Durafour, *Jean-François Lyotard, Questions au cinéma*, op. cit., p. 23.

²⁰¹⁶ Pierre Klossowski, *La monnaie vivante*, op. cit.

²⁰¹⁷ *DP*, p. 59.

²⁰¹⁸ « Idée pour un film souverain » in *MLP*, p. 215.

²⁰¹⁹ Jean Michel Durafour, *Jean-François Lyotard, Questions au cinéma*, op. cit.

10.2.3. De l'acinéma à l'amode

Le régime *N.R.I.* de *lamode* connaîtrait donc en son cœur une opposition directe assimilable à l'acinéma : *l'amode*. On peut poser cette idée d'une *amode* en partant du principe qu'elle ne signifierait pas une *absence totale de mode* – dans le sens d'une mode comme pratique artistique de la couture –, mais plutôt une *modalité du vêtement libérée des injonctions narratives-représentatives-industrielles*. Ce serait une zone où la création vestimentaire s'autorise l'accident, le silence, la désintrigue ou le minimalisme, sans pour autant s'opposer frontalement comme le ferait une anti-mode – qui finit inévitablement par renforcer le système. Le but de *l'amode* n'est pas de pleinement court-circuiter et détruire la mode – au sens général du terme –, car sa cible serait plutôt *lamode* : *l'amode* est dans une démarche de déconstruction de la mode et du vêtement, dans le but justement de rendre la pratique de la couture plus *solide* (à l'encontre de ses critiques, notamment celles propres à la visualité), plus *diverse* (dans ce qu'elle présente, dans ce qu'elle conceptualise) et plus *événementielle* (dans l'idée justement que la mode serait caractérisée par l'événement et non par l'imitation). Au fond, *l'amode* n'est pas *hors mode*, car aucun vêtement ne l'est vraiment, puisque tout vêtement, dans notre approche de ces objets en tant que signes, constitue ce que l'on perçoit généralement derrière le signifiant *mode* : *l'amode* agit en marge, de biais, à l'image d'une stratégie du *neutre* – au sens de Roland Barthes²⁰²⁰.

Dès lors, suivant ce que l'on a pu énoncer de la Mode dans les années 90, *l'amode* peut y être perçue comme un art vestimentaire *sans intrigue* : comme l'acinéma qui refuse la trame narrative, *l'amode* esquiverait le scénario qu'on attend souvent d'une proposition couturière, brisant la continuité discursive d'un défilé ou d'une collection. Elle laisse advenir un vêtement-événement, moins apte à raconter qu'à produire une sensation ou une dissonance. De fait, *l'amode* serait alors dans une recherche d'une pure présence du vêtement : *l'amode* ne cherche plus à signifier un rang social ou un concept marketing, mais à souligner une forme d'*espace du sensible* au cœur de la mode. Dès lors, si nous reprenons ce que nous avons pu dire de l'anti-mode – que ce soit le sentiment d'anti-mode ou le mouvement couturier –, il paraît indéniable que tout ce qui relève de l'anti-mode est assimilable à *l'amode* : on y discerne de la différence pure, telles que des pièces dépourvues de logo, recousues avec des matériaux bruts, délibérément non finies.

²⁰²⁰ Roland Barthes, *Le Neutre*, op. cit.

On y retrouve ainsi cette acceptation du « fortuit, [du] sale, [du] trouble, etc. », ainsi qu'un désir de s'opposer à une forme de saturation figurative, au storytelling dans la mode. Les chantres de l'anti-mode – et donc de *l'amode* – déforment et défigurent constamment une certaine forme médiée de la Mode, au sein de laquelle les représentations priment sur les sensations ou le sensible.

Aussi, l'acceptation des erreurs des machines de Rei Kawakubo est d'essence d'*amode*, le défilé *Atmosphere* de Rick Owens en 2022²⁰²¹, au sein duquel il y avait tant de fumée que l'on ne pouvait voir les vêtements défiler, relèvent de l'*amode*. Ce dernier exemple montre d'ailleurs comment même dans le figuratif peut se loger du figural : tous les commentateurs de mode ont *lu* dans cette défiguration des règles de bienséance de la Mode (il faut bien voir le vêtement pour pouvoir l'analyser) une forme de soutien à l'Ukraine, alors au cœur d'un conflit géopolitique avec la Russie. Il y a donc du figuratif dans ce geste, mais il participe du régime de l'*amode*, au motif d'une telle défiguration des habitudes spectatoriales de la Mode. Que notre étude de Margiela s'inscrive dans une étude de l'*amode*, de ses stratégies et son potentiel de signifiante ne fait plus de doute, de même qu'une des voies d'accès à son *sens* passe par la notion de figural.

Quand Margiela repense la notion de gilet avec son *waste-coat*, nous sommes dans le régime de l'*amode*, tout comme lorsqu'il laisse toute la place médiatique au premier pronom personnel du pluriel plutôt que sur sa personne, ou lorsqu'il voile le visage de ses mannequins, ou, bien évidemment : lorsqu'il se refuse à s'exprimer.

²⁰²¹ Rick Owens, *Défilé Automne/Hiver 2023*.

10.3. De l'*amode* et de *lamode* dans la question du sublime

Nous souhaitons conclure ce chapitre qui fait résonner les notions de Mode et de figural par les échos que ces notions d'*amode* et de *lamode* peuvent avoir avec ce qui constituerait le *pré-texte* majeur de Lyotard : la théorie esthétique de Kant. Comme le résume Chris Van Troostwijk dans sa thèse – portant sur un rapprochement entre Lyotard, Kant et Freud –, le point de départ de toutes les phases intellectuelles de Lyotard ne peut que se situer au sein du kantisme, particulièrement à la suite de la troisième critique²⁰²². Comme Lyotard l'a expliqué vers la fin de sa vie, il n'aura eu de cesse de travailler sur la notion d'imprésentable ou d'inaccordable²⁰²³, dans le sillage en effet de l'antinomie kantienne du jugement de goût. Il la présente ainsi : « “1. Le jugement de goût ne se fonde pas sur des concepts : car autrement on pourrait disputer à ce sujet (décider par des preuves) ; 2. Le jugement du goût se fonde sur des concepts : car autrement, on ne pourrait même pas, en dépit des différences qu'il présente, discuter à ce sujet (prétendre à l'assentiment nécessaire d'autrui à ce jugement)” ». »²⁰²⁴ Cette approche, qualifiée par Bourdieu de mécanisme premier en ce qui concerne le goût²⁰²⁵, stipule ainsi que l'objet esthétique ne peut pas être abordé à l'aune du concept – objet premier de l'entendement, cette capacité de l'esprit qui était au centre de la première critique.

[L]e sentiment esthétique ne se transmet nullement et ne doit se transmettre par une argumentation rationnelle. S'il doit transiter d'un individu à l'autre, ce doit être sans aucune médiation, par un partage muet, du moins inarticulable en concepts, un partage sentimental.²⁰²⁶

Comme le confirme Lyotard, en poursuivant sa réflexion sur l'antinomie de goût :

Dès que je discute de la beauté du Bar des Folies Bergères, je suis censé admettre les réquisits de Rorty et de Davidson. Et admettre par là même qu'elle est affaire de concept, donc de vérité et de persuasion selon le sens qu'ils donnent à ces mots. Mais alors le sentiment de la beauté du tableau est traité comme s'il était « exponible » (Ibid., § 57), c'est-à-dire comme si on pouvait le traduire en concepts, l'argumenter et en disputer. L'hétérogénéité du goût à la certitude est ainsi perdue, et la différence entre l'esthétique et la dialectique, ou entre le beau et le vrai, disparaît.²⁰²⁷

²⁰²² Chris Doude van Troostwijk, *Trouvailles*, op. cit.

²⁰²³ *LI*, p. 12.

²⁰²⁴ *MP*, p. 117.

²⁰²⁵ Pierre Bourdieu, *La Distinction*, op. cit.

²⁰²⁶ Jean-François Lyotard, « Argumentation et présentation, La crise des fondements » in François Jacob (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle I – L'Univers philosophique*, Paris, PUF, 1989, p. 745.

²⁰²⁷ Jean-François Lyotard, « Aller et retour », art. cit., p. 19.

Il y est ainsi proféré que l'objet d'art – à la lisière de l'imprésentable et du désir du présentable – dépend des questions d'intensité, d'affect et de sensible (suivant les définitions de ces deux derniers termes dans la troisième critique). On y retrouve ainsi les réflexions lyotardiennes autour des questions d'âme – ou d'*anima minima*.

Ce que les analyses de la troisième Critique enseignent, c'est que le sentiment est une phrase minimale : les instances destinateur et destinataire ne sont pas indexées, l'objet auquel le plaisir esthétique paraît se référer n'est que son occasion, la phrase réflexive ne dit rien de lui, mais seulement d'un « état de la pensée ». (Plutôt que « pensée », j'aimerais dire ici *anima minima*, cette « âme » qui n'est animée, réveillée, que par la sensation, qui reste inanimée quand elle n'est pas affectée – et « minime » puisqu'on doit alors la représenter dépourvue de concept, de finalité, de temporalité discursive, inarticulée en un mot. C'est ainsi que Kant l'analyse). Phrase réduite à une signification, pré-conceptuelle, non référentielle et pré-pragmatique : juste une nuance sur le continuum plaisir/déplaisir. [...] Quant à l'écriture, il faudrait établir, [...] que le « non-mot » ou l'innommable, qui en est l'enjeu, est un « nom » de l'affect.²⁰²⁸

Dès lors, Kant donne à voir une opposition entre deux approches des objets esthétiques : celles du *beau* et du *sublime* ; toutes deux « f[ont] donc obstacle à l'enchaînement : à l'argumentation, évidemment, mais à l'articulation en général. »²⁰²⁹ Leur relation n'est pas aussi dialectique que puisse l'être bien d'autres couples de notions : il s'agit avant tout de montrer ici comment la raison interagit avec ce qui, selon sa nature, ne peut être saisi par elle. Le jugement esthétique, notamment quand il dérive du sentiment du beau, s'effectue en effet *sans concept*, c'est-à-dire sans règle d'explication ou de légitimation de son apparition – le sujet dit que « c'est beau », et il n'y a pas lieu de s'expliquer plus outre mesure. Cela étant, dans le cadre des objets dits sublimes, le procès est bien différent. Bien qu'avec le beau, la raison cherche encore en vain le concept, il se trouve qu'avec le sublime, elle abandonne même cette quête : l'esprit est décontenancé jusque dans ses retranchements, notamment dans ses capacités de représentation. C'est bien pour cela que, parmi les différents types de sublime, Kant insiste le plus souvent sur des objets perceptibles, mais impossibles à se représenter : dans le cas du sublime de la nature, nous pensons à l'immensité du ciel, un océan déchaîné ou des montagnes.

Dans le cas qui nous intéresse, le régime de *lamode* cherche à offrir à l'esprit le concept qu'il cherche désespérément dans l'objet esthétique. C'est bien pour cela que le discours articulé a pu imposer ses règles de formation à la Mode, au point de faire en sorte que la doxa voit en celle-ci une langue, avec une grammaire à suivre absolument – sous peine d'être exposé à de la

²⁰²⁸ Jean-François Lyotard, « “Réponses” à Philosophie philosophie (09/1993) », *Cahiers critiques de philosophie*, 16, n°2, 2016, pp. 173-182.

²⁰²⁹ *Ibid.*

violence symbolique. Les objets de Mode sont donc présentés avec comme objectif de pousser le sujet à utiliser sa faculté (esthétique) de juger, tout en offrant de quoi légitimer le *sentiment minimal* qu'exprime le sujet – là est donc la place du concept dans le régime esthétique de *lamode*. Il s'agit de lisibiliser au maximum la Mode, et de faire tendre celle-ci dans une forme de consensus esthétique, où l'esprit, loin d'être décontenancé, y perçoit du reconnaissable et de la logique de la visualité : la Mode s'inscrit alors dans la logique des images du pouvoir.

Au contraire, dans les cas des autres stratégies esthétiques que l'on a présentées jusqu'ici (anti-mode, *amode* et Mode du silence de Martin Margiela), bien qu'elles puissent souvent se loger également dans le régime esthétique de *lamode* – comme en atteste le succès de la Maison Margiela dans le monde médiatique de *lamode*, et, ce, depuis ses débuts –, celle-ci met en échec la reconnaissance, ou encore la domination technique du *logos*. Bien qu'il soit aisément possible de commenter une tenue typique de l'esprit de la Maison Margiela – que ce soit d'aujourd'hui ou d'il y a vingt ans –, on y retrouve malgré tout une façon de faire *esquivant* ou *compliquant* sa propre facture. Rappelons que ces vêtements sont souvent présentés sans motif, sans signe iconique, avec assez peu de référence historique ; le patrimoine spirituel de Martin Margiela implique plutôt de montrer des études de vêtement, des mises en avant d'espaces du vêtements qui ont souvent été cachés – pour des raisons qui s'expliquent aisément. En effet, quel intérêt il y aurait à montrer l'envers du vêtement, soit ce qui a été pensé pour être retiré du visible ? La démarche déconstructionniste de Margiela relève ainsi du sublime repensé par Lyotard, notamment quand il le relie aux logiques d'avant-garde.

Cela étant, il serait dommage de réduire cet aspect de l'esthétique de Margiela à une réflexion d'avant-garde ; du moins, si on limite le signifiant « avant-garde » au besoin de proposer de l'expérimentation dans l'art plutôt que de la répétition de ce qui a marché. Que ce soit l'anti-mode, la *mode destroy*, l'*amode* et la démarche de Margiela, il s'agirait plutôt de dégager du texte « vêtement » tous les poncifs qui empêchent à tout sujet de percevoir en cet objet sa nature esthétique. C'est ainsi que l'on en revient au fondamental du figural : il s'agirait de faire basculer l'objet « mode » d'une logique de la lettre vers une logique de la ligne, mais sans pour autant faire basculer pleinement cet objet dans un espace dénué de sens – il s'agirait alors de plonger l'observateur de l'objet esthétique dans un monde de signifiante, libéré de la lourdeur de la signification. Nous nous référons ici à Roland Barthes, quand il parle de la signification comme un « signe tristement alourdi de son signifié »²⁰³⁰. Notre démarche, consistant en un

²⁰³⁰ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 102.

couplage de l'esthétique de Margiela avec l'univers du figural, consiste ainsi à montrer comment Margiela rappelle qu'un vêtement est une figure, un objet esthétique – et pas seulement *ses vêtements, ses tenues*. Il s'agirait ainsi de se servir des démarches de Margiela comme d'une porte d'entrée vers un monde de la signifiante, à l'image du voyage de Roland au Japon – cet *empire des signes* –, qui permet à tout travailleur de la langue de se rappeler le caractère figural et fondamental au cœur de la langue.

Nous allons donc maintenant mettre en avant ce rapprochement Margiela/figural en question, à partir de la mise en avant de trois figures majeures chez Margiela : la déterritorialisation/reterritorialisation des formes du corps dans le vêtement, l'effacement du visage, et la dialectique fondamentale à propos d'un certain somatocentrisme dans la Mode.

Chapitre 11 – Les stratégies figurales de Martin Margiela

Tout discours se produit comme un événement. (Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 92.)

Il ressort donc de ces tours d'horizon du figural dans la Mode et de l'iconographie de Margiela que la Mode – que ce soit en tant qu'art ou médium – possède les caractéristiques nécessaires pour être une discipline propice aux problématiques de ce *non*-concept. Les caractéristiques en question gravitent ainsi autour d'une discipline située dans une *zone d'indiscernabilité*²⁰³¹ entre *discours* et *figure*, ou entre *lettre* et *ligne*, voire plus simplement entre *image* et *texte*. L'aspect le plus distinctif, dès qu'il s'agit ainsi de parler de figural, se situe dans son cadre d'*événementialité* : une caractéristique du figural constatée chez Lyotard – dans son introduction de *Discours Figure* –, Deleuze – dans la lutte entre figure et cliché –, Guattari – dans la capacité de déstructuration du discours majeur –, mais tout autant dans les études cinématographiques – dans la tension entre narration et plasticité de l'image –, voire dans les études littéraires du figural. Pour ce dernier point, nous pensons principalement à nouveau à Laurent Jenny, dans son étude du figural comme *capacité d'innovation de la langue* à partir principalement du langage poétique. Il apparaît ainsi que dans un art purement textuel, comme peut l'être la littérature, le figural permet à l'écriture littéraire de convoquer du visuel ; là où dans un art plutôt visuel, le figural ordonne la matière visible dans une forme de langage articulé. Dès lors, figural est le nom de ce qui *déloge* une expression de son cadre sémiotique attendu. Jenny définit ainsi le figural comme « ce bouleversement formel toujours virtuellement à l'œuvre dans le discours, et où ce dernier trouve le ressort de son autorité et de sa puissance »²⁰³² ; c'est-à-dire la possibilité du langage à innover dans l'expression, de manière à modifier ainsi la perception du réel de celui qui est en présence d'une innovation figurale, quelle que soit sa nature.

Nous pouvons adapter ainsi directement cette conception du figural à la Mode, elle dont l'expression sémiotique attendue se situe justement dans la *répétition* – suivant son origine d'industrie culturelle –, et dans la *lisibilité* immédiate – suivant sa capacité à produire du reconnaissable immédiat, comme en atteste l'importance de l'uniforme dans le cadre professionnel²⁰³³. Le figural est alors l'opérateur qui déloge la Mode de cette grammaire du

²⁰³¹ *DLG*, p. 142.

²⁰³² *Ibid.*, p. 13.

²⁰³³ Ginette Francequin, *Le vêtement de travail, une deuxième peau*, op. cit.

visible, et qui en fait un relais direct de la visualité – ce régime du sensible qui traduit en visuel la domination hiérarchique d'une société donnée. Le figural serait donc ce qui permet à la Mode de produire du *poétique* : une expression qu'il y a de l'inexprimable même dans la Mode, et, ce, rien qu'avec les moyens de la Mode. Dans le même ordre d'idée, Jenny affirme que

[si] en effet nous parlons, nous écoutons encore, ce n'est pas seulement en fonction de toutes les réquisitions sociales, pratiques, contractuelles de la communication, c'est aussi que du cœur de la parole est attendue une actualité « autre » qui déjoue les motifs de la communication, défasse les formes de ses contrats ou de ses jeux, découpe même les contours de ses articulations.²⁰³⁴

C'est de cette « actualité autre » qu'il s'agit dans l'application du figural dans la Mode, particulièrement dans la haute couture, et dans celle de Margiela : sa Mode possède toutes les capacités nécessaires pour raviver l'étonnement qu'il y a à percevoir du vêtement, ne serait-ce que pour le flâneur de la société de l'économie de l'attention actuelle, pour qui, tout en anesthésie, il n'y a rien de plus normal que de voir des êtres humains habillés – et que le fait d'être habillé serait un propre de l'homme²⁰³⁵. Cette dernière affirmation n'est pas niée dans la Mode de Margiela : elle y est renforcée, car elle permet une forme de *désanesthésie*. Voir une tenue de Margiela dans la vie ordinaire – même issue de ses collections de prêt-à-porter – se fait toujours en deux temps, suivant un mouvement rappelant l'application du figural chez Dubois : le vêtement semble d'abord ne pas différer des autres, et s'inscrit pleinement dans le fond vestimentaire ordinaire ; puis, un détail se donne à voir, et perturbe notre lecture – une étiquette inversée, un vêtement ou une partie d'un vêtement qui aurait permuté de place avec un ou une autre, ou encore la forme singulière des chaussures *Tabi*. Dans tous les cas, l'innovation de Mode d'un vêtement de Margiela fait office de figure sur ce fond ordinaire du vestimentaire, qui correspond à ce qui est attendu de la Mode selon la doxa. Par ce dernier exemple, nous saisissons ainsi comment le figural s'inscrit dans une question encore plus englobante : celle de ce sujet toujours plus actuel qu'est le *sensible* – notamment dans sa acception plutôt signifiante que significative –, c'est-à-dire en tant qu'extension des problématiques phénoménologiques du dernier Merleau-Ponty, celui de la *chair du visible* – cette entité qui englobe à la fois l'ensemble des éléments tangibles et intangibles, tous connectés, ce qui inclut donc fort logiquement les vêtements.

²⁰³⁴ Laurent Jenny, *La parole singulière*, op. cit., p. 13.

²⁰³⁵ Yves Delaporte, « Pour une anthropologie du vêtement », art. cit., p. 3.

Nous avons pu voir, à l'aide de la plupart des penseurs de la Mode – Barthes, Lipovetsky, Baudrillard et tant d'autres – que la Mode révélait à quel point il est aisé pour des éléments visuels de basculer dans du textuel : à la fois mots (écrits, lus ou vus) et images, les agencements couturiers mettent en échec nos capacités à mettre pleinement le visible en mots. Quand bien même un couturier s'engage dans une démarche artistique de *lamode*, Margiela nous montre qu'un vêtement précis ne peut être réduit à sa définition ou sa signification en circulation dans le champ de la Mode : les vêtements permutent de place, sont retournés de manière à devenir *irreconnaissables*, tout en continuant de respecter leur vestibilité, leur séyance, et, parfois même, ils apparaissent de manière à tromper nos sens, avec ou sans aide de la scénographie. À propos de ce dernier point, il nous faut signaler l'importance de la notion de *trompe-l'œil* dans la Mode ; nous avons choisi de ne pas nous appesantir sur cet élément, pour ne pas nous détourner de notre problématique première (le figural), même si nous estimons qu'il existe de multiples possibilités de percevoir les enjeux du figural dans la notion de trompe-l'œil, notamment dans ses possibilités de perturbation sémiotique.

Ajoutons qu'à la suite d'Emanuele Coccia, nous avons saisi dans le vêtement toute la complexité d'une figure – tel que ce concept a pu être étudié tout au long des rapports texte/image –, tandis qu'à la suite de la notion d'*apparure*, nous avons conclu que la haute couture était le terrain le plus propice de la Mode pour pouvoir observer les effets du figural (ou de la déchirure du figural) sur la question du vêtement. Suivant les *pressions du dispositif* du défilé de haute couture, il en revient souvent à la collection du défilé de travailler ses figures de manière à produire non seulement de la signification – ce qui correspond au cas d'un grand nombre de couturiers –, mais surtout de la signifiante, soit cette mise en avant du sens du signifiant en le détachant des obédiences figuratives de la signification. Nous souhaitons donc dans ce chapitre relier directement les questions du figural à celles de la Mode, en nous servant bien entendu des *problèmes* – au sens des études figurales du terme « problème », notamment issus du champ des études cinématographiques²⁰³⁶ – soulevés par Margiela, malgré lesdites pressions du dispositif.

Notons que, par ce dernier terme, nous entendons les *métarègles* inscrites au sein même du fonctionnement du médium, celles qui permettent à tous les membres d'une institution ayant mis ledit dispositif ou médium en son centre d'intérêt de juger d'une proposition s'inscrivant

²⁰³⁶ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier, L'invention figurative au cinéma*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 1998, p. 9.

dans le dispositif – soit une adaptation du concept bourdieusien d'*illusio* dans un cadre plus proche des études des dispositifs, à la suite de Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard ou Michel Foucault. Parmi ces études, les plus à même de se rapprocher de notre définition sont celles de Jean-Louis Déotte²⁰³⁷. Les pressions des dispositifs « Mode », « haute-couture » et « défilé de Mode » dérivent directement des problématiques de la guerre du visible que l'on a exposées à propos des théories principales des études visuelles : au cœur de la Mode, et plus encore lors des *fashion weeks* et des défilés de Mode, toutes les images qui apparaissent s'engagent dans une guerre pour capter le plus possible l'attention des spectateurs. Chaque vêtement, chaque agencement couturier et chaque défilé doivent se faire les plus visibles possibles, sans pour autant que le tout bascule dans un chaos visuel qui ferait en sorte que plus rien ne ressorte : il implique de produire des *événements* à l'encontre d'un *fond*, en s'assurant ainsi que chaque rencontre avec un de ces événements marque tout spectateur, notamment de manière à le pousser à retranscrire à son tour à ses semblables la rencontre qu'il a pu faire. Nous avons vu que pour Lyotard, le figural relève justement de ce caractère événementiel du visible, et que la démarche figurale de Margiela engage la Mode dans un geste d'épuration relevant de la notion de vacuole de silence, ainsi que de celle d'écologie d'attention.

De même, par « problème » exposé par Lyotard, nous entendons ici l'idée que Margiela présente des idées et des réflexions rien qu'avec le médium couturier, en se passant ainsi de tout autre dispositif de signification – telle que la phrase articulée. Par exemple, dans le cadre cinématographique, Nicole Brenez, grande penseuse de la figure, a exposé comment des cinéastes comme Abel Ferrara, Brian de Palma ou Jean-Luc Godard, ont pu présenter rien qu'avec ce qui était à leur disposition – de la pellicule, du montage et de la mise en scène – une forme de pensée inédite et hermétique à la communication immédiate du langage quotidien²⁰³⁸. Margiela agit ainsi selon une logique figurale : si le vêtement ordinaire apparaît comme un objet composant le monde culturel de celui qui le porte – et de celui qui voit celui qui le porte –, quand on passe au monde de la haute couture, la logique devient tout autre, surtout chez Margiela. Au sein d'un de ses défilés, on n'assiste plus, comme autrefois, à des présentations d'idées d'habillement pour l'*en-dehors* de la salle du défilé, mais bien à une performance artistique au sein de laquelle, pendant un certain temps, le monde entier se résume à des apparences couturières. Les discours cessent, les activités sont en pause, tout n'existe que pour

²⁰³⁷ Il réarticule notamment cette notion dans celle d'*appareil*. (Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ?*, Benjamin, Lyotard, Rancière, Paris, L'Harmattan, 2007.)

²⁰³⁸ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit.

regarder les vêtements qui se présentent : il n'y a que du vêtement, de l'événement et de la logique couturière.

L'analyse de Margiela sous l'angle du figural se fera en mobilisant trois gestes ou figures fondamentales de l'esthétique de Martin Margiela.

Dans un premier temps, nous allons nous intéresser aux stratégies de *déterritorialisations et reterritorialisations* d'éléments formels de la Mode que met en place le couturier dans ses défilés. Nous prendrons comme exemple principal de cette stratégie les chaussures *Tabi*, et leur impact figural dans les deux premiers défilés de Martin Margiela. Dans un second temps, nous allons nous intéresser à la figure du *visage* chez Margiela, et comment celle-ci est au centre d'une véritable éthique figurale dans sa Mode. Faire ainsi nous permettra alors de mobiliser l'importance de la notion de visagéité dans la Mode, et comment celle-ci est mise en tension dans le travail de Margiela. Nous pourrons enfin nous concentrer dans un troisième temps sur les stratégies de lutte contenues dans les vêtements et gestes de Margiela à l'encontre de l'emprise d'un certain *somatocentrisme* dans la Mode. Nous pourrons alors mobiliser une dernière fois dans notre étude la pensée de Derrida, tout en amorçant un lien vers notre dernier chapitre, centré en l'occurrence sur une forme de mise en retrait du corps : la kénose.

11.1. Déterritorialiser et reterritorialiser les formes des parties du corps : l'exemple des *Tabi*

11.1.1. La chaussure *Tabi*, une perturbation sémiotique

Nous souhaitons ainsi présenter une démarche figurale fondamentale à l'œuvre chez Margiela, en nous intéressant à la façon qu'il a de *travailler* l'attention dans la mode. Nous utilisons le terme « travail » à la suite de l'approche lyotardienne du travail du rêve²⁰³⁹, dont la signifiante et l'intérêt portent bien plus sur la façon dont sont travaillées les images, plutôt que leur contenu : l'importance gît dans le médium plutôt que dans le message – formule mcluhanienne qui s'incarne au mieux dans la mode avec Margiela. Cette défiguration de l'*attentionnalité* dans la mode n'est jamais mieux représentée chez Margiela que dans ses chaussures-signatures : les *Tabi*. Présentes depuis son premier défilé, ces chaussures l'ont accompagné jusqu'au dernier. Lors de leur première itération, Martin Margiela a voulu focaliser l'attention de ses spectateurs sur ces chaussures à la forme inhabituelle, inspirées d'un type de chaussettes japonaises : apparues au cours de la période *Edo* (au XV^e siècle), elles sont ornées d'une séparation des orteils en deux côtés. Elles étaient d'abord réservées à la noblesse, puis ont été adoptées par tous les types de la population japonaise. Nous pourrions donc nous demander pourquoi Margiela a voulu chausser ses modèles de ces *Tabi* ; surtout à l'écoute des premiers commentaires à leur rencontre dans le monde occidental²⁰⁴⁰. Selon ses dires rapportés par Geert Bruloot – qui a tenu un des premiers magasins où pouvaient s'acheter des vêtements Martin Margiela –, il aurait souhaité « créer une chaussure invisible » qui serait une « illusion d'un pied nu à partir d'un talon haut et débordant »²⁰⁴¹. Margiela a sans doute été attiré par ces chaussures car il y a vu de la *différence* – celle qui détache constamment le signifiant du signifié, ainsi que les signifiants les uns par rapport aux autres, à l'image de la *différance* derridienne –, et une forme de figural l'a marqué à partir de ces chaussures : il a voulu transmettre les *percepts* et les *affects* qu'il a vus en elles. Faire ainsi ne revient pas seulement à différer de la forme de chaussure hégémonique dans le monde occidental et dans la mode, il s'agit tout autant d'explorer de nouvelles voies d'expression dans cette partie de l'habillement.

²⁰³⁹ DF.

²⁰⁴⁰ Une journaliste de Vogue a pu dire que juste les observer la rendait malade. (Lara Johnson-Wheeler, « Why Margiela's Tabi Boots Are Still Dividing Opinion, 30 Years On », *British Vogue* [en ligne], 01/03/2018, URL : <https://www.vogue.co.uk/article/what-to-know-about-margiela-tabi-boots>. Consulté le 06/09/2023.)

²⁰⁴¹ Traduction personnelle de : « the illusion of a bare foot walking on a high, chunky heel ». (Martin Margiela cité dans Olivia Singer, « The Tale of Margiela's Tabi Boot », *AnOther Magazine* [en ligne], 01/09/2015, : URL : <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/7721/the-tale-of-margielas-tabi-boot>. Consulté le 06/09/2023.)

11.1.2. Faire voir la *Tabi*

Les chaussures *Tabi* font donc *système* avec les masques Margiela, les lignes *Replica* et *Artisanale*, ainsi qu'avec son silence. Cette mise en avant d'une forme si particulière du pied correspond à un aspect de déterritorialisation de ce à quoi l'on s'attend normalement dans la Mode occidentale. Cet aspect est explicité par un procédé mis en place à propos de ces chaussures dès le premier défilé de Margiela. Au sein de cet événement, suivant la question de la *structuration de l'attention*, il semblerait bien que Margiela a cherché un moyen de porter l'attention du public sur ces chaussures, et que la solution lui est apparue à partir de la notion d'*empreinte*. Il a alors enduit les talons des chaussures de peinture rouge, et a fait poser un parterre de papier le long du podium. Ainsi, chaque fois qu'un modèle marchait, il laissait derrière lui des empreintes de pas rouges. Les spectateurs étaient donc perdus entre l'observation de la tenue, de la chaussure ou de son empreinte. On y percevait ainsi une véritable technique de mise en scène, fonctionnant, à nouveau, selon la structure de l'acte figural selon Philippe Dubois, avec ses trois temps (*surgissement*, *déchirure* et acte de *présence*).

On conçoit aisément que les spectateurs n'ont d'abord pas fait attention aux chaussures au début du défilé ; puis ils ont remarqué les traces rouges, puis ils ont remarqué la forme des empreintes, puis ils sont revenus sur les chaussures, notant leur singularité – enfin, ces chaussures sont devenues synonymes de Margiela pour eux. Leur attention a été guidée, certes, mais dans le but de leur faire voir ce qu'ils n'auraient jamais vu autrement, ainsi que dans le but de leur rappeler qu'il existe bien d'autres manières de faire des chaussures. Cela confirme le prédicat de déconstruction appliqué à Margiela : la déconstruction ne cherche pas à détruire ce qu'elle déconstruit, mais plutôt à montrer la *constructibilité* de ce type d'objet, de concept, ou de geste. Il s'agit de montrer que de la différence peut advenir. Et tout cela est donc parti d'une astuce de « voyant » pour reprendre un terme de Gilles Deleuze quant aux artistes²⁰⁴² : ils ont vu quelque chose de plus grand qu'eux, et essayent alors de montrer ce qu'ils ont vu²⁰⁴³. Cette opération est figurale non seulement à partir de la description du processus par Dubois, mais aussi parce qu'il y a un travail de la figure à l'œuvre, s'efforçant à la fois de briser un processus de figurativité, tout en en recréant un, à même de provoquer de l'événement dans la Mode.

²⁰⁴² Paul Rabinow, Keith Gandal, Gilles Deleuze, « An interview with Gilles Deleuze, 25 May 1985 », *History of the present*, printemps 1986, p. 1.

²⁰⁴³ *QQP*, p.173.

Cette astuce de *voyance* des *Tabi* résonne d'ailleurs dans l'histoire de la mode, car elle rappelle l'anecdote des souliers aux talons rouges portés par Louis XIV dans un célèbre tableau du peintre Hyacinthe Rigaud²⁰⁴⁴. En effet, l'adoption de ces talons par toute la cour de Versailles ne serait pas due au roi, mais à son frère, Philippe d'Orléans, bien plus intéressé par la mode et le jeu que par le désir de renverser son grand frère. Il est dit qu'un matin, voulant venir assister à la fête du carnaval de 1662 à la cour de Versailles, il serait passé par les abattoirs près du Cimetière des innocents, chaussés de bottines blanches, qui sont devenues rouges à cause du sang versé par terre. Arrivé sur place, toute l'attention des suivants et la noblesse a été accaparée par les souliers rouges de celui que l'on appelait *Monsieur*²⁰⁴⁵. Dans tous les cas, comme l'a fait remarquer Louis Marin, ces talons rouges sont donc entrés dans les images du pouvoir du roi – que l'on peut tout autant appeler *le visage du roi*. De la *force* y a donc été déposée, à tel point que la puissance et la récurrence de la figure de la chaussure rouge dérivent encore aujourd'hui de cet exemple²⁰⁴⁶.

11.1.3. Re-faire voir la *Tabi*

Ainsi, nous pouvons remarquer la présence d'un dispositif d'accaparement de l'attention – à l'image de la stratégie figurale des chaussures rouge de chez Louboutin²⁰⁴⁷. Pour Margiela, ce type de dispositif se renouvellera, puisque le défilé d'après – celui au sein duquel des enfants ont défilé avec les mannequins –, des modèles sont venus affublés du parterre taché d'empreintes de *Tabi* – ce qui n'a pas manqué de provoquer une anamnèse du premier défilé à ceux qui étaient déjà fidèles à Margiela. Nous pouvons donc voir, dans ces défilés, des gestes de voyance de sa part, avec cette façon de *sculpter* l'attention sans aliéner le spectateur, le tout résultant d'une véritable résonance entre une éthique de la mode, qui se traduit naturellement en une esthétique de la mode provoquant une *écologie de l'attention*. Il s'agit donc de *désatrophier* les capacités d'attention de ses spectateurs juste en jouant avec du visible. Cela entre ainsi dans l'esthétique et l'éthique générale de Margiela, dont le résultat pragmatique est d'offrir un *îlot de décélération*²⁰⁴⁸ dans la mode – ou une vacuole de silence. Dès lors,

²⁰⁴⁴ Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Louis XIV en costume de sacre*, 1701, exposé au Musée du Louvre.

²⁰⁴⁵ Denis Bruna, « Les talons rouges de Monsieur » in Claudia Rabel, François Jacquesson, Laurent Hablot (dirs.), *Dans l'atelier de Michel Pastoureau*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2022, pp. 268-271.

²⁰⁴⁶ Ne serait-ce qu'au cinéma : Victor Fleming, *The Wizard of Oz*, Culver City, Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. Michael Powell, Emeric Pressburger, *The Red Shoes*, Londres, The Archers, 1948. David Lynch, *Wild at heart*, Universal City, Universal Pictures, 1990.

²⁰⁴⁷ Catherine Tourre-Malen, « Des chaussures, des talons et des femmes », *Ethnologie française*, 2011, 4, 41, 2011, p. 732.

²⁰⁴⁸ Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération, Vers une théorie critique de la modernité tardive* [2010], Paris, La Découverte, 2014.

l'observation d'un objet de mode entre dans une logique d'approche du vêtement comme un champ de force visuelle. C'est ainsi que nous y percevons un besoin de faire voyager le regard des spectateurs d'un défilé de Mode – pas seulement physiquement, mais tout autant sensiblement. Margiela s'assure, par ce type de gestes, de renouveler l'expérience *spectatoriale* avec de la surprise, et de la perturbation sémiotique, voire de *guérilla sémiotique*²⁰⁴⁹ : la sémiotique correspond ici à un régime cohérent de signe, impliquant une communication propre à ce régime. Dès lors, par perturbation sémiotique, nous faisons référence à un type de complication d'une forme de communication médiatique précise, tel qu'on peut la retrouver à l'œuvre dans la notion de remédiation.

Nous mobilisons aussi la notion de guérilla sémiotique, mais dans une approche différente de son auteur d'origine : pour Eco, celle-ci agit plutôt à la réception des œuvres, notamment dans la résistance aux procès de naturalisation enclenchés par les flux d'images de médias comme la télévision ou le journal écrit – quand ces derniers font office de relais de la visualité. Nous nous rapprochons ainsi plutôt de l'utilisation de ce concept par Dick Hebdige²⁰⁵⁰, qui y voit plutôt une forme de *moteur créatif* à la base de *pensée du bricolage*²⁰⁵¹ des esthétiques vestimentaires des sous-cultures : le punk, par exemple, bricole une tenue en détournant des éléments de la culture bourgeoise, et en les associant avec, par exemple, des signes distinctifs de peuples opprimés par la bourgeoisie ou l'Occident. La *perturbation sémiotique* nous semble plus adéquate que la guérilla, car elle rejoint la notion de *défiguration* – au sens d'Evelyn Grossman. Pour cette dernière, on ne peut réduire la défiguration à un « acte de violence négative et purement destructrice »²⁰⁵² – réflexion somme toute barthésienne²⁰⁵³. Il s'agirait plutôt de se rendre compte « que la *défiguration* est aussi une force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime »²⁰⁵⁴. Les pratiques de perturbation sémiotique à l'œuvre dans la mode (étudiée comme telle par Hebdige) et dans la haute couture (comme il en est le cas avec les *Tabi* de Margiela) relèvent alors de cette « pratique de l'étonnement »²⁰⁵⁵, par un jeu propre à la mode, surtout quand on la définit comme un *art de l'apparence*. Dès lors, dans le cas de Margiela, au sein d'une lutte entre la chair et le vêtement, nous sommes plutôt ici en présence d'une victoire du vêtement : tout est tissu en cette démarche, et le vêtement

²⁰⁴⁹ Umberto Eco, *La guerre du faux* [1985], Paris, Grasset, 2008.

²⁰⁵⁰ Dick Hebdige, *Sous-Culture*, op. cit.

²⁰⁵¹ Jacques Derrida, « La structure, le signe, et le jeu », art. cit., p. 418.

²⁰⁵² Evelyn Grossman, *La Défiguration*, op. cit., p. 7.

²⁰⁵³ Dans son texte sur la mort de l'auteur, Barthes rappelait qu'un « code ne peut se détruire, on peut seulement le « jouer » ». (Roland Barthes, « La mort de l'auteur », art. cit., p. 65.)

²⁰⁵⁴ *Ibid.*

²⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

mondifie le monde présenté en celle-ci. Pour paraphraser Merleau-Ponty à propos de la montagne Sainte-Victoire de Cézanne, qui consistait à « dévoiler les moyens, rien que visibles, par lesquels elle se fait montagne sous nos yeux », « [l]umière, éclairage, ombres, reflets, couleur » qui « n'ont [...] d'existence que visuelle »²⁰⁵⁶, Margiela, lui, présente la robe en cherchant à dévoiler les moyens « rien que couturiers », par lesquels « elle se fait robe devant nous » : texture, forme, tissu, couleur, reflet, pli, tous n'ont d'existence que couturière. Cette perturbation sémiotique passe ici par une mise en scène poussant à voir de la différence – une sorte de supplément –, mais une autre stratégie figurale s'engage dans le même type de geste, mais plutôt par le retranchement.

²⁰⁵⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, op. cit., p.29.

11.2. Défaire et refaire le visage dans la Mode : les corps-sans-visage de Martin Margiela

Nous aimerions à présent nous concentrer sur une seconde figure inhérente au patrimoine spirituel de Martin Margiela : il s'agit de ce geste consistant à voiler le visage des mannequins travaillant sur ses défilés. Ce geste se trouve être une particularité couturière qui l'a accompagné tout au long de sa carrière, voire même par-delà celle-ci : encore aujourd'hui, les masques et autres éléments cachant le visage réapparaissent à chaque saison dans les défilés de la Maison Margiela – que ce soit durant *l'ère sans directeur artistique* (2009-2014), *l'ère Galliano* ou l'ère actuel, celle de Glenn Martens. Bien que cette particularité visuelle ne soit pas l'apanage de la seule Maison Margiela, elle en est devenue, ironiquement, son visage. Ce concept de *corps-sans-visage* résonne malgré tout avec bien d'autres artistes, issus de bien d'autres arts : pour la saison printemps/été 2014, une des influences majeure du défilé Margiela d'alors était Malevitch, qui a peint à plusieurs reprises des personnages du même acabit²⁰⁵⁷. Nous pensons également à Magritte²⁰⁵⁸ ou à Erwin Blumenfeld²⁰⁵⁹.

Pour continuer notre exploration du figural chez Margiela, nous pouvons nous attarder sur cette (dé-)figure en suivant un mouvement en trois temps : nous chercherons d'abord à dégager un concept de visagéité en phase avec cette figure de Margiela ; pour ensuite voir comment cette figure résonne dans la Mode ; et nous arrêter enfin sur l'aspect figural proprement dit de celle-ci dans le répertoire des figures de Margiela. En fin de parcours, le visage se constituera en *système sémiotique* en opposition avec deux autres : celui du vêtement, et celui du corps. Nous pourrions remarquer qu'il s'agit encore et toujours de *guerre du visible* : qu'est-ce qui attire l'œil en prédominance des autres ? Qu'est-ce qui a le plus de *force* au sein de l'image ? De quoi relève alors exactement le fait d'en anesthésier un par rapport à l'autre ? Serait-ce là le procès de visagéification d'un élément ou d'un vêtement ? N'est-ce pas là une voie d'accès aux vacuoles de silence que nous avons relevées dans le répertoire de looks de Margiela ?

11.2.1. La visagéité

Une réflexion sur la notion de *visagéité* s'impose. Celle-ci a été conceptualisée aussi bien par Deleuze seul²⁰⁶⁰, que dans son travail avec Félix Guattari – particulièrement dans *Mille*

²⁰⁵⁷ Kazimir Malevich, *Two Male Figures*, 1932, non exposé en ce moment.

²⁰⁵⁸ René Magritte, *Les amants*, 1928, New York, MoMA.

²⁰⁵⁹ Erwin Blumenfeld, *Voile mouillé*, collection particulière, 1937. *La pudeur*, collection particulière, 1937.

²⁰⁶⁰ *CI, C2, DLG*.

*Plateaux*²⁰⁶¹ –, et nous constatons également une certaine ascendance de la visagéité dans la notion de *prosopopée*, ainsi que dans le *travail du visage* chez Levinas ; et, à nouveau, la pensée visuelle de Lyotard – d’ailleurs, Jacques Aumont a directement relié le figural d’obédience lyotardienne au visage²⁰⁶². Dans le cadre de la Mode, qu’entendons-nous alors par ce terme de visagéité ? Suivant une stricte définition de surface de ce néologisme, nous comprenons bien qu’il s’agit de tout ce qui relève du visage (soit les *traits de visagéité*²⁰⁶³) ; mais nous pouvons y ajouter encore bien plus : il s’agit de réfléchir sur le processus et le fonctionnement du dispositif « visage » – aussi appelé *machine (abstraite) de visagéité* par Deleuze et Guattari. Il s’agit ainsi de l’élément qui organise et fait démarrer la rencontre entre un corps et un regard – cette « machine à quatre yeux »²⁰⁶⁴ – ou dans ce qu’ils ont appelé un *système mur blanc/trou noir*. Dans la logique deleuzoguattarienne, le trou noir attire et capture à jamais ce qui s’y rend, là où le mur blanc correspond à une mise en évidence, aux yeux de tous, d’une identité, à l’image de l’interpellation d’Althusser²⁰⁶⁵. Combiner ces deux concepts donne un visage : il est ce qui nous affiche aux yeux de tous, et les yeux de tous sont ce qui capture notre regard. Cette *machine de visagéité* peut démarrer avec un seul regard de chair²⁰⁶⁶, comme en attestent les multiples réactions du public envers les visages des stars. Suivant une tradition cinématographique²⁰⁶⁷, nous repensons bien évidemment au visage de Garbo, analysé par Barthes dans ses *Mythologies*.

Garbo appartient encore à ce moment du cinéma où la saisie du visage humain jetait les foules dans le plus grand trouble, où l’on se perdait littéralement dans une image humaine comme dans un philtre, où le visage constituait une sorte d’état absolu de la chair, que l’on ne pouvait ni atteindre ni abandonner. Quelques années avant, le visage de Valentino opérait des suicides ; celui de Garbo participe encore du même règne d’amour courtois, où la chair développe des sentiments mystiques de perdition.²⁰⁶⁸

Comme nous en avons déjà attesté, nous identifions dans le visage de la star (ou de tout être aimé) le point de départ de la magie du glamour, ou de tout autre *dispositif de fascination* : il y

²⁰⁶¹ « Année zéro – Visagéité » in *1000P*, pp. 205-234.

²⁰⁶² Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, op. cit. *Matière d’images, redux*, Paris, La Différence, 2009.

²⁰⁶³ *1000P*, p. 144.

²⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 208.

²⁰⁶⁵ William John Thomas Mitchell, « Panofsky, Althusser et la scène de reconnaissance », art. cit.

²⁰⁶⁶ Voire aucun, comme en atteste la machine, réelle, à reconnaître les visages du docteur Woodrow Wilson Bledsoe, dans le cadre du *facial recognition project report*. (Woodrow Wilson Bledsoe, « The model method in facial recognition, Technical Report PRI 15 », *Panoramic Research Inc.*, 47, 1966, p. 2.)

²⁰⁶⁷ « Le visage féminin est la matière première de l’art de l’écran. [...] Ces visages aux lèvres pâles sont les intermédiaires entre la foule et les rêves ». (Alexandre Astruc, « La femme et la mort », *Cahiers du cinéma*, 30, 1953, p. 15.)

²⁰⁶⁸ Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 65.

a fétichisation dans ce type de processus, notamment quand il est soutenu par tout un édifice médiatique – à l'image du gros plan au cinéma.

*Il n'y a pas de gros plan de visage. Le gros plan, c'est le visage [...]. Nudité du visage plus grande que celle des corps, inhumanité plus grande que celle des bêtes. [...] Bergman a poussé le plus loin le nihilisme du visage, c'est-à-dire son rapport dans la peur avec le vide ou l'absence, la peur du visage en face de son néant.*²⁰⁶⁹

*Le gros plan de cinéma traite avant tout le visage comme un paysage, il se définit ainsi, trou noir et mur blanc, écran et caméra. Mais déjà les autres arts, l'architecture, la peinture, même le roman : gros plans qui les animent en inventant toutes les corrélations. Et ta mère, c'est un paysage ou un visage ? un visage ou une usine ? (Godard). Pas un visage qui n'enveloppe un paysage inconnu, inexploré, pas de paysage qui ne se peuple d'un visage aimé ou rêvé, qui ne développe un visage à venir ou déjà passé. Quel visage n'a pas appelé les paysages qu'il amalgamait, la mer et la montagne, quel paysage n'a pas évoqué le visage qui l'aurait complété, qui lui aurait fourni le complément inattendu de ses lignes et de ses traits ?*²⁰⁷⁰

Le gros plan n'approfondit pas une psychologie, il *coagule* des intensités – si l'on nous permet cette métaphore – : stupeur, douceur, effroi. Le cinéma magnifie ainsi le visage par la puissance du gros-plan, en donnant à voir ce qui est soit *inaperçu* du fait de son infime taille, soit ce qui ne peut être vu – car cela risquerait de gêner celui qui *porte* ce visage. Ainsi serait alors la visagéification : quand quelque chose fait visage, quand il agit sur moi comme un visage. Cela est le cas de ce que Barthes a pu appeler des *visage-objets*²⁰⁷¹, comme « une tasse, une horloge, une bouilloire », comme dans le cas d'un film de Griffith, au sein duquel Deleuze a eu l'impression que « la bouilloire [l]e regard[ait]. »²⁰⁷² Dès lors, le visage « construit le mur dont le signifiant a besoin pour rebondir »²⁰⁷³ – analogue donc au *système du mur blanc* –, et donc, d'un point de vue lyotardien, il aimante l'attention au point d'en devenir la *lettre du corps* : c'est-à-dire ce qui s'énonce d'abord, ce qui donne d'emblée une prise interprétative, là où le reste de la corporéité demeure plus diffus. Or cette primauté ne va pas de soi. Elle résulte d'une opération qui *met à plat* la tête et la convertit en *surface lisible*. C'est ce geste qu'explicitent Deleuze et Guattari lorsqu'ils définissent la visagéité comme une machine *mur blanc/trou noir* : un écran se dresse (la face) et des puits d'absorption s'y ménagent (yeux, bouche) ; l'ensemble *arrache* la tête des profondeurs du corps et lui confère la valeur d'un *signe*. À l'image de l'approche deleuzienne de *Proust et les signes*, le signe y a un élément de mystère qui attire et

²⁰⁶⁹ *CI*, pp. 141-142.

²⁰⁷⁰ *1000P*, p. 212. Nous soulignons.

²⁰⁷¹ Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 65.

²⁰⁷² *1000P*, p. 206, 214.

²⁰⁷³ *Ibid.*, p. 206.

pousse à interpréter et dévoiler le *monde inconnu*²⁰⁷⁴ contenu dans le signe, à l'image, justement, du signe-visage de l'être aimé perçu par l'être aimant. Le visage, dès lors, n'est plus seulement une région anatomique : c'est une surface codante qui *distribue* des indices d'identité, d'humeur, de statut, et qui prescrit alors un mode rigoureux de lecture.

Un visage, par exemple, peut être perçu comme un vaste ensemble de micros-souvenirs, comme une prolifération foisonnante de systèmes sémiotiques, ou, ce qui est beaucoup plus commun, comme le lieu où se répète demande représentation, là où se fixent et hiérarchie de pouvoirs.²⁰⁷⁵

Levinas estime que le visage peut surgir comme une *épiphany* de l'*Autre*²⁰⁷⁶, commandement silencieux qui déjoue l'objectivation ; mais cette exigence éthique, pour paraître, doit d'abord se *frayer* un chemin à travers l'épaisseur des signes – le *monde inconnu* évoqué par Deleuze. Tenir ensemble ces deux lignes – épiphany et capture – est la condition d'une pensée de la visagité conforme à notre problématique figurale : le visage peut être à la fois la chance d'une rencontre et l'organe principal de la représentation – soit ce qui fait obstacle à la rencontre. Dans cette perspective, le visage, en tant que *signe iconique*, renvoie à la ressemblance : il synthétise et stabilise ce que nous croyons *reconnaître*. D'où sa position privilégiée dans l'économie attentionnelle : il *donne à lire*. Mais donc le même visage peut, sous un autre angle, cesser d'être la carte d'identité d'un individu pour devenir *image-affect* – au sens où Deleuze décrit le gros plan de cinéma²⁰⁷⁷ –, soit ce qui est illisible – rappelant alors la logique du sublime.

La visagité se déploie ainsi entre deux pôles : *iconique* (reconnaissance, récit, lisibilité) et *affectif* (suspension, qualité, sensation). Le premier pôle installe le visage comme refuge du discours ; le second, au contraire, l'ouvre au figural, c'est-à-dire à une présence qui ne se boucle pas sur un sens assignable. Cette oscillation éclaire l'ambivalence de nos images contemporaines : le même visage peut servir d'emblème ou d'embrasseur d'énigmes – visage-surface où l'œil hésite, comme lorsque le regard ne sait plus s'il voit un visage ou un paysage²⁰⁷⁸. L'œuvre de Bacon, telle que la commente également Deleuze, radicalise cette seconde voie : « défaire le visage »²⁰⁷⁹, et *retrouver* la tête. On n'y lit plus un sujet ; on y éprouve la poussée d'une *matière* (chair, os, peau), vers une zone d'intensités. Dire *visagité*, dans ce cadre, c'est nommer l'opération par laquelle une surface peut tantôt se représenter

²⁰⁷⁴ PLS, p. 12.

²⁰⁷⁵ Jonathan Crary, *Techniques de l'observateur*, op. cit., pp. 224-225.

²⁰⁷⁶ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op. cit.

²⁰⁷⁷ « L'image-affect, Qualités, puissances, espaces quelconques » in *CI*, pp. 145-172.

²⁰⁷⁸ *1000P*, p. 212.

²⁰⁷⁹ *DLG*, p. 57, p. 209, p. 228.

(figuratif), tantôt se présenter (figural). Reste à mesurer ce que produit, pour l'attention et pour l'éthique du voir, l'acte de *dévisager* : non pas *ôter un visage*, mais *désactiver* partiellement la machine de visagéité. Masques, voiles, ratures, lunettes-occulteurs : ces gestes n'abolissent pas la face, ils en modifient la fonction. Une surface neutre ne nie pas l'altérité, elle *déprogramme* les automatismes de lecture qui l'assignaient. Dévisager n'y revient ni à déshumaniser ni à neutraliser : c'est désaturer le plan de la face pour ouvrir une zone d'*hospitalité* au visible – une écologie du regard où la vitesse de reconnaissance cède à une temporalité d'attention. Dès lors, la visagéité est l'un des opérateurs majeurs de notre étude : selon qu'on la renforce ou qu'on l'affaiblit, on reconduit le visible à la narration ou on le rend à sa puissance d'événement.

11.2.2. Mode et visagéité

C'est sur les visages que les choix se guident et que les éléments s'organisent : jamais la grammaire commune n'est séparable d'une éducation des visages. (1000P, p. 209.)

[L]e costume doit savoir *absorber* le visage. (Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année*, op. cit., p. 25.)

Nous venons d'esquisser, avec la visagéité, un régime de surface où s'intriquent perception, adresse et pouvoir. Il faut maintenant la suivre dans son milieu de prédilection : la Mode, c'est-à-dire un art qui fabrique des apparitions et règle leurs conditions d'intensité. On prendra pour fil conducteur la figure du mannequin²⁰⁸⁰ – ce *manneken*, « petit homme » devenu, au fil des siècles, poupée de démonstration, buste Stockman – souvent repris comme matériau de création couturière par Margiela –, puis corps vivant substitué aux effigies d'osier et de cire depuis Worth : autant d'étapes d'une aventure où l'humain sert d'interface entre vêtement et regard. La visagéité y joue un rôle ambigu : elle attire, identifie, raconte ; et, simultanément, elle doit être contenue, parfois fermée, afin de ne pas défaire l'*économie visuelle* du vêtement. En effet, une image de Mode reposant intégralement sur le visage d'un mannequin empêche au spectateur de percevoir le vêtement – ainsi est le risque quand on applique la machine à visagéité dans le monde de la Mode.

²⁰⁸⁰ Gabrielle Smith, « Qu'est-ce qu'un mannequin ? », art. cit.

Le visage, opérateur d'apparition

Si la Mode est un art d'apparition, le visage en est la première scène. Il concentre l'énergie d'appel de l'image : signe iconique par excellence – *prosôpon* offert à la reconnaissance –, il assure la fixité de la figure dans la mémoire (comme il en est le cas avec les *supermodels*, véritables stars de la Mode), et fournit un point d'ancrage au *glamour* et aux récits de marque, aimante la caméra comme la salle. Le gros plan publicitaire, les castings, les contrats d'égérie et la circulation des *beauty shots* disent assez combien l'industrie investit cette *surface-écran* où s'organise le « système surface-trous » : traits, lignes, cavités, autant de coordonnées qui orientent d'emblée la lecture et la distribution des affects. Le visage serait ainsi la « lettre de l'identité », la partie qui signe et authentifie – ce à quoi tient l'iconographie de mode lorsqu'elle greffe le vêtement sur une persona. Mais cette centralité a son envers : parce qu'il raconte trop vite, le visage risque donc de court-circuiter la tenue, de reconduire le regard vers un *studium* psychologique ou narratif. L'économie du défilé l'a compris depuis longtemps : elle prescrit un *protocole de fermeture* – face immobile, regard lointain, bouche neutre –, ce *dévisagement réglé*, qui fait du mannequin un *signifiant désactivé*. À l'image d'un cintre, on attend qu'il/elle *porte* le vêtement, non qu'il/elle raconte ; que le visage fasse *cadre* plus que figure. Dans cette première détermination, la visagéité travaille pour la Mode à la condition d'être tenue à distance – disciplinée comme un opérateur de visibilité, non comme foyer autonome de sens. Il nous revient alors en mémoire les multiples anecdotes autour de la maigreur des mannequins : celle-ci serait encouragée, car elle faciliterait l'interchangeabilité des mannequins au moment de la conception d'une robe. Par ce dernier exemple, nous cherchons à montrer qu'une véritable *guerre de l'attention* a lieu dans la Mode – entre le vêtement, le visage et le corps –, et, ce, souvent au détriment du bien-être du mannequin – ce dernier étant malgré tout obligé de ne rien laisser transparaître sur son visage, justement.

Iconomachie de la chair et du vêtement

La tension s'éclaire si l'on introduit la distinction entre *visage* et *tête*. La tête appartient au corps, à son volume, à sa cinématique ; le visage, lui, est pure surface d'apparition, plan d'inscription des signes. Or la Mode a besoin des deux : de la tête pour porter, mesurer, rythmer la coupe ; du visage pour capter, séduire, instituer l'adresse. D'où l'iconomachie sourde qui oppose la chair au vêtement : la chair – au sens fort, merleau-pontien – excède la fonction d'étalage, elle introduit l'appel de l'autre, l'éthique d'un *face-à-face* qui résiste à l'objectivation. Le vêtement, inversement, réclame une surface disponible, un champ où se

déplioient lignes, plis, matières ; dès qu'une biographie se met à parler sur le visage, la coupe se fait moins entendre.

La pratique professionnelle reconduit cette lutte en *stratégies du neutre*²⁰⁸¹ : maquillage qui *égalise*, tirages de cheveux qui dégagent la ligne du col, filets, voiles, franges abaissées sur le front, lunettes noires – ces *ratures* qui barrent le portrait comme on biffe un *book*. Par ces gestes, l'industrie *désactive* la puissance iconique du visage et le reconduit vers la tête : non plus visage-récit, mais tête-support. Lyotard a nommé *dévisagement*²⁰⁸² cette opération par laquelle la surface signifiante se défait de ses traits distinctifs pour libérer la force du visible ; elle ne détruit pas, elle soustrait. La visagité demeure, mais appauvrie, réduite à une fonction d'encadrement : elle place en réserve la chair pour laisser paraître la matière. Dans ce contexte, l'image-affect deleuzienne trouve terrain d'élection. Un visage neutralisé n'est pas un visage absent : c'est une surface d'intensités sourdes – trou noir, contour blanc – qui draine l'attention sans la clore en psychologie. L'effet recherché par la Mode n'est pas l'expression, mais la tenue du visible : que le regard s'accroche, puis glisse au vêtement. Ainsi se noue une politique du sensible : moins de personne, plus d'apparition.

Le mannequin, entre sujet et objet

L'histoire du *manneken* condense cette politique. Des *poupées de mode* itinérantes aux mannequins de cire, puis aux *mannequins vivants* inventés par Worth, jusqu'au buste Stockman de l'atelier, se dessine une même fonction : fournir au vêtement une figure *disponible* et *reproductible*. Le nom lui-même dit la *miniaturisation* du sujet : *petit homme*, c'est-à-dire le passage d'une personne à un opérateur. L'agentivité du mannequin est double : sujet, parce qu'il règle l'allure, le tempo, la géométrie de la marche ; objet, parce qu'il s'offre comme support de coupe et comme étalon de mesure. La Mode joue de cet aspect : elle requiert l'organisme pour animer la matière, tout en travaillant à l'inerte.

Ce devenir-objet entraîne des normes de visage : fermeture des traits, raréfaction des mimiques. L'idée est que le ou la client(e) puisse se projeter aisément sur cette chair, cette *surface d'inscription*²⁰⁸³ : historiquement, les mannequins ont d'abord rempli le rôle de *miroirs*

²⁰⁸¹ Même s'il s'agit ici d'un autre neutre que celui de Barthes : plutôt un neutre industriel.

²⁰⁸² *DF*, p. 357.

²⁰⁸³ *DP*, p. 26.

charnels des acheteurs²⁰⁸⁴, pour que ces derniers puissent voir comment les autres les verraient, une fois la tenue portée. Les mannequins de mode sont donc à l'image des réflexions de Merleau-Ponty quant au miroir, qui « traîne dehors ma chair, et du même coup tout l'invisible de mon corps peut investir les autres corps que je vois »²⁰⁸⁵. On attend ainsi que le visage s'abstienne – *dévisagement* rituel qui garantit la lisibilité sérielle des silhouettes et l'équité du regard porté sur la collection. À l'autre pôle du même dispositif, l'industrie cultive la puissance inverse : la starisation de certaines visagésités (égéries, célébrités front-row) qui, loin de défaire la règle, la confirme par exception : tantôt *visage-logo* qui absorbe le vêtement, tantôt *visage-voile* qui le laisse paraître. Dans les deux cas, la visagésité est l'organe stratégique d'un régime de visibilité ; elle décide de l'équilibre entre narration et présentation. Qu'en conclure ? Que la Mode ne peut ni se passer du visage ni s'y abandonner. Elle le convoque pour ouvrir la scène et le *dévisage* pour que la scène tienne. Le mannequin habite ce battement : il prête sa chair en se retirant, il s'emprunte comme objet pour que le vêtement advienne comme figure. De ce point de vue, le visage travaille contre lui-même : il organise sa propre disparition afin que l'*apparure* advienne.

11.2.3. Margiela et la visagésité

Nous en venons au geste le plus net par lequel Margiela débranche la *visagésité* : le voile ou le masque du visage. Avec les visages masqués des mannequins dans les défilés de Margiela, cette dialectique entre figure et vêtement est d'une nature similaire : la chair disparaît derrière des voiles, des masques ou encore des accessoires. Le visage, symbole de la singularité de chaque individu, perd sa prépondérance dans les rapports humains²⁰⁸⁶ : cette technique est un moyen de rendre la peau du visage *invisible*, et de ne laisser exister que les plis, les lignes et la texture de la robe. Filets de résille, cagoules en tulle, bas renversés, masques cristallins, lunettes-écrans qui barrent le regard comme une rature apposée sur une photographie de *book* – autant de procédés qui neutralisent la surface-écran du visage, cet opérateur iconique par excellence. En ne percevant plus le visage de celui que j'observe, notre connexion charnelle est rompue ; et plus aucune rencontre ne peut se faire. Pourtant, une nouvelle forme de rencontre

²⁰⁸⁴ « Le défilé de mannequins vivants est une invention de Worth [l'inventeur de la haute-couture]. Ils remplacèrent les mannequins de cire ou d'osier qui présentaient la mode jusque-là et venaient eux-mêmes à la suite des petites "poupées de mode" qui firent le tour de l'Europe dès le XVI^e siècle. » (Eugénie Lemoine-Luccioni, *La Robe*, op. cit., p. 35.)

²⁰⁸⁵ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, op. cit., p. 33.

²⁰⁸⁶ « Visage et discours sont liés. Le visage parle. Il parle, en ceci que c'est lui qui rend possible et commence tout discours. » (Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, *Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 1982, p. 92.)

émerge : une rencontre directe avec le vêtement. L'œil, habituellement attiré par les visages, ne rencontre ici que du vide, mais l'observe quand même. Le tissu, qui a remplacé le visage, devient alors un être à part entière : ce n'est plus un simple accessoire, mais bien un sujet. Cette opération de *dévisagéification* remet donc le vêtement au centre de la scène dans la mode. Toute intrigue qui peut naître à la vue de ces personnages couturiers ne peut être qu'en lien avec la mode, le vêtement et le tissu. Le voile n'est donc pas un accessoire supplémentaire : il est une opération. Il convertit la *fonction visage* en *tête absolue*. À cette aune, le voile relève d'une *déréprésentation* au sens lyotardien²⁰⁸⁷ : il ne mime rien, n'explique rien, mais ouvre un blanc qui bloque la communication des signes au profit d'un *faire apparaître*²⁰⁸⁸ – un *punctum* de coupe, de tombé, de texture.

En ce sens, le voile met en crise la lecture réflexe, « dé-affiche » le sujet et nous renvoie à ce que Deleuze nomme *image-affection* : non l'expression reconnaissable (yeux/bouche), mais le nœud d'intensités qui passe par une posture, une vitesse, une inclinaison – par la *tête* plus que par le *visage*. Ensuite, voiler déplace le regard vers l'habit et protège la chair. Le masque, on le sait, altère la responsabilité et désactive l'aspect social et mondain de la rencontre humaine ; ici, il institue une vacuole au cœur du spectacle. Pour le mannequin : une *zone de calme* où le regard public ne dévore plus la peau. Pour le spectateur : une contrainte d'attention qui le force à *lire* autrement – lire par le tissu, les coutures, les plis, la tenue. Là où la *visagété* concentre l'attention et aime le sens, le voile redistribue l'énergie perceptive sur les surfaces vestimentaires. Le vêtement devient le *visage du corps*, mais un visage protégé, à l'abri : il prend en charge l'adresse, porte *l'apparêtré*, et expose une identité sans historique. Cette substitution n'est pas une haine de la chair : c'est un ré-arbitrage dans l'iconomachie *chair/vêtement*. En neutralisant l'icône la plus bavarde de la personne, Margiela donne sa chance à la *signifiante matérielle* – l'éclat d'un grain, la résistance d'une étoffe, l'inflexion d'un ourlet. Le voile agit comme un *blank* figural : interruption du récit, désaturation du logos, reconfiguration des conditions de visibilité où le vêtement, délivré de l'emblème, peut apparaître comme événement.

Enfin, le voile engage une véritable défiguration créatrice. Grossman le montre pour les arts qui défont le visage : la défiguration ne détruit pas la figure, elle la relance, elle « réanime les formes stratifiées de sens »²⁰⁸⁹. Chez Margiela, cette défiguration brouille l'icône. Les grandes lunettes-

²⁰⁸⁷ Concept déployé dans : Jean-François Lyotard, « Freud selon Cézanne », art. cit.

²⁰⁸⁸ Formule au cœur de : Jacques Aumont, « Le Cinéma, un art d'apparition », art. cit.

²⁰⁸⁹ Evelyne Grossman, *La défiguration*, op. cit., p. 7.

bandes noires, comme des barres de censure, opèrent un geste d'*effacement visible* : une rature qui fait signe vers l'interdit du portrait tout en laissant affleurer la *tête*. Dans cette logique, les quatre points de couture jouent le rôle inverse d'un logo : non un visage de marque, mais une signature retournée vers la matière. Le masque marginalise l'identité propre pour donner lieu à l'événement impersonnel de la coupe ; il détourne la visagéité du mannequin vers une visagéité du vêtement. La figure ne se trouve plus sur la peau : elle advient dans le *faire* et dans l'*apparition* d'un détail qui ne se réduit pas à un signe. De là, le sens ne se ferme pas : il se tend. Le voile n'explique pas ; il fait place. Et c'est précisément cette place vide – ce *blank* – qui reconduit la Mode à son pouvoir figural, contre la rhétorique de l'emblème et du visage.

11.3. De la question du somatocentrisme dans la Mode, et sa mise en tension lors d'une exposition fondamentale de Martin Margiela

La sensation est incroyable, parce que chaque mannequin a l'impression d'être habillée tout en étant nue en même temps, *et c'est fondamentalement le meilleur compliment qu'un couturier puisse recevoir*.²⁰⁹⁰ (Manel Torres, interviewé dans : Loïc Prigent, « Coperni : à l'intérieur du fameux défilé avec Bella Hadid ! Par Loïc Prigent », chaîne YouTube « Loïc Prigent », 15/10/2022, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CSx593Yf5yE>. Consulté le 17/10/2022.)

Enfin, comme troisième figure tutélaire du figural chez Margiela, nous souhaitons nous attarder aux possibilités de défaire une forme de *somatocentrisme* à l'œuvre dans la Mode. Par ce terme, nous entendons une adaptation des concepts derridiens du *logocentrisme* et de la *métaphysique de la présence* dans la Mode : là où, dans le monde de l'écriture, ceux-ci se signalent par une prévalence de la voix sur la parole morte qu'est le texte, il en est autrement dans la Mode. Par une forme de *privilege figuratif*, une domination du corps s'effectue sur le vêtement dans la Mode, à partir notamment de l'idée d'un vêtement pensé pour servir pleinement le corps – à l'image de la figure de *la robe inconsutile*²⁰⁹¹ dans la réflexion théologique chrétienne. Cette dernière, composée d'un seul élément, a été faite sur le calque du corps du Christ, et certains mythes estimaient qu'elle grandissait, au même que le corps du Christ. Nous allons donc conclure ce tour d'horizon du figural chez Margiela par la façon dont il déjoue et esquivé ce dernier représentant du *logos* dans la Mode – celui qui, en dernier lieu, la rattache à une logique de la visualité ou d'industrie culturelle.

Dans un premier temps, nous précisons d'où vient, selon nous, cette *métaphysique de la présence* du corps dans la Mode. Dans un second temps, nous nous concentrerons sur les raisons et difficultés qu'il y a à s'opposer à ce régime éthique et esthétique dans la Mode. Dans un dernier temps, nous montrerons une autre forme de résistance, de nature donc figurale, à l'encontre du somatocentrisme – en nous aidant notamment encore une fois de la pensée de Barthes. Nous nous reposerons alors sur l'exemple d'une exposition dirigée par Martin Margiela en 1997.

²⁰⁹⁰ Traduction personnelle de : « The feeling is amazing, because every model, they all feel dressed but naked at the same time, and it is basically the best compliment for couture dress or any dress maker could have. » Nous soulignons.

²⁰⁹¹ À ce sujet, voir le chapitre suivant : Alberto Fabio Ambrosio, « De la tunique des origines à l'habit d'éternité » in *Théologie de la mode*, op. cit., pp. 61-72.

11.3.1. Le somatocentrisme, une extension du paradigme dans la Mode

Ah, la chair. [...] [E]lle est omniprésente dans le monde de la mode : *side-boob, under-boob*, fesse apparente, sillon interfessier, nombril, tétons, os des hanches, côtes supérieures, tout le dos mis à nu, du crâne à la colonne vertébrale – une véritable profusion de parties du corps, dévoilées, découpées ou autrement mises en valeur pour que tous puissent les admirer sur les podiums de New York, Londres, Milan et Paris.²⁰⁹² (Vanessa Friedman, « Naked Dressing Has You Covered The new “nudity” provides a form of self-pleasure and power for all body types. », *The New York Times*, 20/10/2022, p. 5.)

Nous allons donc partir d'un écueil pour le moins récurrent dès qu'il s'agit de penser la Mode : celui qui consiste à partir du principe que l'habit est *déterminé* par le corps ; voire que l'habit serait un corps *second, dispensable*, ou encore une *image* du corps. Ainsi, de la même manière que l'image tend à être approchée qu'en tant que *représentation* suivant une certaine tradition figurative et iconique – la doctrine de l'*historia* –, ce type de doctrine ne voit alors l'habit qu'à travers un *décalque* du corps – qui serait en plus un décalque imparfait du corps, ou même un simulacre de corps, créant au mieux de l'illusion, trompant ultimement les sens de tout observateur. Nous pouvons retracer cette tradition depuis Marshall McLuhan, Giorgio Agamben, Roland Barthes, Hegel²⁰⁹³, Platon²⁰⁹⁴, voire jusqu'à l'approche traditionnelle chrétienne du vêtement²⁰⁹⁵. Ajoutons malgré tout, avant de poursuivre, que dans cette hiérarchie du sensible, le corps n'est pas logé au sommet. En reprenant les réflexions de Tertullien à propos de *La première société du spectacle*²⁰⁹⁶, le sensible *terrestre* – ce qui incorpore automatiquement le corps – reste toujours inférieur au sensible *céleste*, c'est-à-dire le spectacle de Dieu.

Dans tous les cas, le corps, en tant que figure ou *Gestalt*, se trouve au centre d'un jeu entre les mots et les images. C'est pour cela qu'il est impossible de créer un vêtement abstrait, car il finit toujours par recouvrir ce moule qu'est le corps. La doxa tend donc logiquement à partir du principe qu'un bon vêtement *épouse* le corps – ainsi serait la marque fondamentale du

²⁰⁹² Traduction personnelle de : « Ah, the flesh. For the last four weeks, it has been everywhere in fashionland: side-boob, under-boob, butt cheek, butt cleft, belly button, nipples, hip bones, upper ribs, the whole sweep of the back from skull through spine — a veritable bounty of body parts, unclad, cut out and otherwise on view for all to see on runways in New York, London, Milan and Paris. »

²⁰⁹³ Roland Barthes se réfère justement à Hegel pour cette question. (Roland Barthes, *Système de la Mode*, *op. cit.*, p. 288.)

²⁰⁹⁴ « La beauté est simple, pure, sans mélange, étrangère à la perversion des couleurs et à toutes les vanités humaines [...]. Chercher à s'embellir par le vêtement est une chose malfaisante, hypocrite, basse, servile ; la toilette trompe non seulement par les formes mais aussi par les étoffes, par les couleurs, par les cosmétiques et par des artifices de toutes sortes » (Platon, cité dans : Michel Pastoureau, *Blanc, Histoire d'une couleur* [2022], Paris, Seuil, 2024, p. 32.

²⁰⁹⁵ Comme en atteste la seconde partie du sous-chapitre 5.1. de notre étude.

²⁰⁹⁶ Tertullien, *La première société du spectacle*, *op. cit.*

somatocentrisme dans la Mode. Un exemple saillant de cette idéologie du corps se loge dans la définition de la Mode comme dérivant d'une *somathèque*²⁰⁹⁷ par le philosophe et icône *queer* Paul B. Preciado, qui a aussi travaillé avec Alessandro Michele pour le compte de Gucci. Ce somatocentrisme émane tout autant de l'importance de la silhouette dans la haute couture, comme en attestent les multiples nouveaux corps confectionnés par les grands couturiers : nous pensons notamment aux femmes paraissant bossues ou enceintes de Rei Kawakubo, les différentes lignes de Christian Dior (*H*, *Y* ou *A*), le succès de l'*oversized* – d'aujourd'hui à hier, étant donné que Margiela a été encore une fois aux avant-postes de cette tendance. Ce rapport au corps – dominant le vêtement – se retrouve dans une notion de *chair du vêtement*. Dans cet univers artificiel, composé exclusivement d'apparences, le signifiant « chair » est ce qui brise l'illusion de la mode, et ramène le spectateur à sa contingence. La chair, au même titre que le visage, tend à prendre toute l'attention d'un spectateur lorsqu'il en rencontre dans une image de mode. La chair et le visage sont donc les jalons d'un *régime de la communication généralisée* dans la mode : un monde qui cherche à faire de la mode un espace d'échanges de représentations, soutenant le régime esthétique global en place – que l'on retrouve aussi bien dans la publicité, le cinéma, la télévision etc. Mettre l'accent sur la chair, le discours ou l'historia tend alors à faire basculer la mode d'un régime artistique vers un régime marchand. Dans ce dernier, on ne propose que ce qui a déjà fonctionné : il n'y a alors que de la répétition de tendances dans la mode, et guère d'événement. Par conséquent, pour lutter contre cette aliénation de la « lecture » des vêtements par la chair, certains couturiers – issus pour la plupart de l'anti-mode – s'efforcent de concevoir des tenues qui seraient elles-mêmes une sorte de chair, une extension du corps, voire un corps en soi – le tout fait uniquement à partir de ce dont la mode est issue : le tissu. Ce *devenir-chair* peut être illustré à partir de deux utilisations de cette figure. Nous pensons, par exemple, au travail d'Issey Miyake, avec cette performance de 1997, connue sous le nom de *Seamless*, qui a donné naissance à la ligne vestimentaire *A-POC* – acronyme de « A piece of cloth ».

Le show d'Issey Miyake [...] met en scène 23 mannequins habillées d'une seule robe. Les mannequins ne portent pas 23 robes identiques cousues ensemble, mais une robe unique coupée dans un seul morceau de tissu qui les connecte entre elles, comme une chaîne de poupées en papier.²⁰⁹⁸

²⁰⁹⁷ Pierre Groppo, « Paul B. Preciado : “Les monstres s'habillent des ruines du capitalisme et les transforment en œuvre d'art” », *Vanity Fair* (en ligne), 24/11/2020, URL : <https://www.vanityfair.fr/mode/story/entretien-exclusif-sur-la-mode-avec-le-philosophe-transgenre-paul-preciado/12890>. Consulté le 29/11/2025.

²⁰⁹⁸ Gilles Delalex, « L'idéologie du continu » in *Le génie de la marche Poétique, Savoirs et Politique des Corps Mobiles*, Paris Hermann, 2016. p. 377.

Tous les modèles sont ici reliés par un seul et même tissu – ils forment un corps collectif, et chaque geste fait par un modèle est ressenti par les autres. Le tissu crée ainsi un corps pluriel, rhizomatique – suivant le concept de Gilles Deleuze et Félix Guattari. L'idée est alors de pouvoir découper chaque corps du corps collectif – de les libérer de la masse. Nous voyons ici que le *corps* présenté est avant tout celui des vêtements eux-mêmes, plutôt que celui des modèles. Nous assistons à des vêtements libérés de la domination des corps ; et donc libérés littéralement de la chair – une forme d'écart à un *somatocentrisme*. Toutefois, cette représentation du corps du vêtement passe par une sorte de permutation entre la chair et le tissu. Nous trouvons cependant que la Mode de Martin Margiela nous offre une conceptualisation de la *chair du vêtement* encore plus couturière, plus radicale.

11.3.2. Lutter directement à bras le corps contre le somatocentrisme : une voie sans issue

Cela étant dit, nous pourrions nous demander si l'esthétique du silence de Martin Margiela a vraiment de quoi s'opposer à la question du somatocentrisme, tant la Mode de ce couturier a pu se territorialiser dans une forme de silence et de neutralité – plutôt que d'opposition verbalisée clairement et franchement : peut-on vraiment lutter contre un relais du logocentrisme par de la retenue et du silence ? Nous pouvons profiter de cette fenêtre de tir pour préciser un point important à propos de la Mode de Margiela, qui va se révéler essentiel pour le chapitre prochain : il s'agit de sa *stratégie du neutre*. Cette dernière nous semble justement plus à même de résister contre les différentes formes d'aliénation à l'œuvre dans la Mode que nous avons présentées jusqu'à présent – la visualité, le spectacle, l'industrie culturelle, etc. Celles-ci peuvent d'ailleurs être toutes résumées en un mot selon Roland Barthes, surtout quand on les ramène à la *raison administrée*²⁰⁹⁹, reposant sur une certaine utilisation du langage : il s'agit alors du *paradigme*, que l'on a évoqué en introduction de notre étude. Par ce terme, Barthes entendait la base de la réflexion structuraliste, c'est-à-dire l'idée que le fonctionnement d'une langue repose sur un principe de différenciation des unités les unes avec les autres. Par là, Barthes pointait surtout une forme de violence performative à l'œuvre dans le langage, surtout à l'ère d'une toujours plus grande prolifération des médias. Il s'agit finalement du fait d'être *forcé à dire*, et à *prendre un parti* : une base du caractère *fasciste* de la langue, si l'on reprend cette formulation contestée et provocante de sa leçon inaugurale au collège de France.

Dans notre langue française [...], je suis astreint à me poser d'abord en sujet, avant d'énoncer l'action qui ne sera plus dès lors que mon attribut : ce que je fais n'est que la

²⁰⁹⁹ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, op. cit.

conséquence et la consécution de ce que je suis ; de la même manière, je suis obligé de toujours choisir entre le masculin et le féminin, le neutre ou le complexe me sont interdits [...] : le suspens affectif ou social m'est refusé. Ainsi, par sa structure même, la langue implique une relation fatale d'aliénation. Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir.²¹⁰⁰

Les liens discursifs entre cette conception du paradigme et la Mode passe surtout par le caractère d'*industrie culturelle* de cette dernière. Nous avons vu que la Mode telle qu'elle pouvait être définie par Lyotard ou Deleuze se logeait dans un dispositif de la *redite* : soit une combinaison entre un « primat immédiat et avoué de l'effet » et une demande « préfabriquée »²¹⁰¹ ou *pré-pensée*²¹⁰² – qui, dans la Mode, passe particulièrement par la logique du prêt-à-porter, à l'aune d'une « domination technique progressive »²¹⁰³. Adorno et Horkheimer illustrent ce fonctionnement à partir de « ce que Hollywood fut le premier à réaliser consciemment : dans le processus de leur production, les images sont précensurées conformément aux normes de l'entendement qui, plus tard, décideront de la manière dont il faut les regarder. »²¹⁰⁴ Ainsi,

L'industrie culturelle recèle une large dimension politique, dont l'enjeu réside dans une maîtrise des modes de vie et de penser des individus. En définitive, elle nie tout ce qui relève de la différence.²¹⁰⁵

De ce fait, nous y retrouvons un certain rapport au *contrôle*, tel qu'il a pu être diagnostiqué par Deleuze dans son analyse des *sociétés de contrôle* : le tout repose sur un caractère performatif aliénant des intensités, et, comme l'a présenté Lyotard dans son rapport sur la condition postmoderne, à une réduction du langage à une logique de *mots d'ordre*, soumettant tout sujet suivant une logique hiérarchisée à l'image de celle de la visualité.

L'impératif catégorique de l'industrie culturelle, à la différence de celui de Kant, n'a plus rien de commun avec la liberté. Il dit : tu dois te soumettre – sans préciser ce à quoi il faut se soumettre ; te soumettre à ce qui de toute façon est, et à ce que tous pensent de toute façon ; te soumettre comme par réflexe à la puissance et l'omniprésence de ce qui est.²¹⁰⁶

La logique du somatocentrisme – qui fait prévaloir la présence naturelle du corps sur celle artificielle du vêtement – prolonge alors ce caractère d'industrie culturelle, puisque le

²¹⁰⁰ Roland Barthes, *Leçon*, *op. cit.*, pp. 12-13

²¹⁰¹ Theodor W. Adorno, « L'industrie culturelle », *Communications*, 91(2), 2012, pp. 44-47.

²¹⁰² « Le premier service que l'industrie apporte au client est de tout schématiser pour lui. [...] Pour le consommateur, il n'y a plus rien à classer : les producteurs ont déjà tout fait pour lui. » (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, *op. cit.*, pp. 185-186.)

²¹⁰³ Theodor W. Adorno, « L'industrie culturelle », *art. cit.*, p. 50.

²¹⁰⁴ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, *op. cit.*, p. 131.

²¹⁰⁵ Benjamin Nitzer, « Theodor Adorno, Une critique de la raison » in *Introduction à la philosophie contemporaine*, Paris, Ellipses, 2018, p. 10.

²¹⁰⁶ Theodor W. Adorno, « L'industrie culturelle », *art. cit.*, p. 48.

somatocentrisme repose avant tout sur une naturalisation doxique du même ordre : le corps est ontologiquement supérieur au vêtement, et il n'y aurait pas besoin de réfléchir plus loin. Le somatocentrisme dérive ainsi de la logique du paradigme, suivant le caractère dialectique du paradigme présenté par Barthes ; et, alors, chercher à émanciper le vêtement de la logique somatocentriste ne peut être vécu que comme une attaque à ce régime de pensée, qui repose ainsi sur cette logique du contrôle. Nous vérifions alors notre intuition quant au fait que le régime esthétique de *lamode* consiste historiquement – comme le montre la notion de *grand renoncement* – à retirer de la vie quotidienne le plaisir de se *figuraliser* (comme nous l'avons vu avec Emanuele Coccia) : le sujet du *paradigme*, pour qui l'ornement est puéril et décadent, est un être qui anesthésie alors ses capacités créatives de présentation de soi esthétique. Aliéner la poésie – quand on la définit suivant un rapport à l'imprésentable, comme il en est le cas dans la philosophie lyotardienne –, la réduire qu'à une forme performative d'usage efficace de la parole²¹⁰⁷, est donc de même nature qu'une lutte contre une forme événementielle de la Mode – plutôt qu'une réduction de la Mode qu'à une forme de grammaire du vêtement –, et le somatocentrisme, en éloignant conceptuellement des formes de vêtements peu à même de dériver de la forme du corps, est une part essentielle de la présence du *paradigme* dans la Mode. Dès lors, que ce soit par rapport à nos capacités de productions discursives ou de présentations de notre apparence, on affronte une forme d'aliénation généralisée dès que l'on produit un écart quant à leurs logiques. Cela étant dit, suivant les réflexions de Barthes²¹⁰⁸ ou Derrida²¹⁰⁹ à ce sujet, nous retombons malgré tout dans une détermination de cette aliénation généralisée dès que nous verbalisons directement notre désaccord. Nous nous retrouvons dans une situation analogue à celle de Spivak, quand elle donne à voir que toute contestation d'un subalterne verbalisée dans la langue du dominant reste déterminée et subordonnée par cette langue dominante en question²¹¹⁰. Sachant que le caractère aliénant de la Mode en tant qu'industrie culturelle repose sur une base discursive, se servir du *logos* pour critiquer cette entité revient alors à reprendre les armes de l'ennemi. C'est bien pour cela que, dans une série de cours donnés vers la fin de sa vie, Barthes propose une autre forme de résistance à l'encontre du paradigme, qui représente au mieux, à notre sens, l'attitude de Margiela quant au discours : la *stratégie* ou le *désir de neutre*. En effet, Margiela ne verbalise pas son désaccord avec le paradigme –

²¹⁰⁷ Comme dans ce constat d'Adorno : « le langage des assujettis porte uniquement les marques de la domination qui, de plus, l'a privé de la justice promise par un langage autonome, non-mutilé, à tous ceux qui sont assez libres pour le parler sans arrière-pensées. » (Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, *op. cit.*, p. 138.)

²¹⁰⁸ Roland Barthes, *Le Neutre*, *op. cit.*

²¹⁰⁹ Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », *art. cit.*

²¹¹⁰ Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, *op. cit.*

puisque'il ne verbalise aucun énoncé, quel qu'il soit –, il n'y *oppose* que du silence. Et si une certaine forme de savoir populaire implique que *qui ne dit rien consent*, les travaux de Barthes éclairent autrement ce type de geste.

11.3.3. Esquiver le somatocentrisme : l'exemple de l'exposition de 1997

Ainsi pourrait-on dire [...] que la vermine qui torture les hommes dans leurs vêtements, leurs cheveux ou leurs lits, constitue, par une sage disposition de la nature, une incitation à la propreté, laquelle est déjà par elle-même un important moyen contribuant à la conservation de la santé. (Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], Paris, Flammarion, 2000, pp. 371-372.)

Chez Barthes, le neutre consiste à « déjouer, [...] compliquer ou annuler un paradigme »²¹¹¹. Le neutre n'a plus donc cette perception passive que lui prête la doxa : il est un refus, une *intensité*²¹¹², et il demande alors une certaine force et un courage pour se manifester, notamment par le silence, dans un monde où l'on est sommé de s'exprimer et de donner son avis sans arrêt. Il devient une « catégorie éthique qui vous est nécessaire pour lever la marque intolérable du sens affiché, du sens oppressif »²¹¹³. Comme exemples de figures du neutre, Barthes liste « l'écriture blanche, exemptée de tout théâtre littéraire – [...] – le lisse – le vide, le sans-couture – la Prose (catégorie politique décrite par Michelet) – la discrétion – la vacance de la "personne", sinon annulée, du moins rendue irrepérable [...] – le principe de délicatesse – la dérive – la jouissance : *tout ce qui esquivé ou déjoue ou rend dérisoires la parade, la maîtrise, l'intimidation.* »²¹¹⁴

Le neutre de Margiela permet ainsi de former cette vacuole de silence au cœur même de la Mode – et du monde industrialisé –, sans liquider celle-ci : le neutre n'est pas une fuite, mais une résistance silencieuse, à l'image de la *force des faibles* étudiée par Lyotard²¹¹⁵, Louis Marin²¹¹⁶ ou Michel de Certeau²¹¹⁷. Par son silence neutre, Margiela offre alors à ses camarades de passion un espace de repos au sein d'un monde en agitation. Cette attitude du neutre prend la forme d'un refus du somatocentrisme chez Margiela, et d'une émancipation du vêtement du

²¹¹¹ Roland Barthes, *le Neutre*, op. cit., p. 49.

²¹¹² Roland Barthes, « Les intensités » in *Ibid.*, pp. 413-419.

²¹¹³ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 128.

²¹¹⁴ *Ibid.*, p. 136. Nous soulignons.

²¹¹⁵ Jean-François Lyotard, « La force des faibles », in *L'arc n°64* [1976], Paris, Inculte, 2010, pp. 17-37.

²¹¹⁶ Patrick Boucheron a résumé la pensée politique de Louis Marin autour d'un concept de « puissance des faibles ». (Patrick Boucheron, *Images en puissance avec Louis Marin*, conférence dans le cadre du festival « Les Rendez-vous de L'histoire », 2018.)

²¹¹⁷ Nous percevons une affinité entre les concepts de « force des faibles » et stratégies ou tactiques chez Michel de Certeau. (Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*, Paris, 10/18, 1980. *L'invention du quotidien, tome 2 : habiter cuisiner*, Paris, 10/18, 1984.)

modèle du corps : prenons par exemple ses défilés dénués de mannequins, avec ses assistants portant des cintres depuis lesquels pendaient des vêtements²¹¹⁸ – il n’y a plus de corps qui défile, ni même de personne –, ou encore son défilé avec des marionnettes²¹¹⁹, ce qui fait renouer sa Mode avec une certaine tradition des théâtres de la Mode. Mais il ne s’agit pas d’un refus général du corps : il s’agirait plutôt d’un refus de la *conformation* du corps. Il suffit de voir comment le couturier a toujours privilégié le fait de travailler avec des mannequins non professionnels, avec des physiques *communs*, bien éloignés de la perfection physique des *supermodels*. Dans tous les cas, la contestation du somatocentrisme chez Margiela passe par le fait de montrer des vêtements pleinement émancipés de corps. Nous pensons donc bien évidemment à son exposition à Rotterdam en 1997²¹²⁰, au sein de laquelle étaient exposés des vêtements enfermés dans des cloches avec des bactéries, qui, au fur et à mesure de l’avancement de l’exposition, ont fait changer de couleur les vêtements exposés. Il n’y a donc plus de corps du tout, même pas celui d’un assistant d’atelier qui tiendrait le vêtement : il n’y a plus que du vêtement. Nouvelle occasion pour Margiela de montrer que l’on peut aussi penser pleinement la Mode *en dehors* du corps humain : la Mode devient alors un art de l’expérimentation visuelle et sensuelle du vêtement, plutôt qu’une pratique d’empouvoirement du sujet par le vêtement.

Finalement, en brisant les liens sémantiques et plastiques avec les agents du régime esthétique de la *lamode*, Martin Margiela permet à la mode de développer un langage qui lui est propre, et qui n’a plus rien à voir avec ce qui se passe en dehors d’elle. Nous reconnaissons alors dans ce genre de réflexion – naissant à partir de la Mode de Margiela – un travail figural intégral du vêtement, l’émancipant pleinement des logiques de *lamode*, du figuratif et du modèle du corps. De même, il semblerait que les véritables couturiers dans le cas de cette exposition soient les bactéries colorant les vêtements. Nous y retrouvons alors une attitude qui sera explorée dans le dernier chapitre de notre étude : celle consistant à se passer de soi quand on crée – émanation d’une certaine perspective mystique de la *poiesis*.

²¹¹⁸ Martin Margiela, *Maison Margiela Prêt-à-porter Printemps-été 1998*.

²¹¹⁹ Martin Margiela, *Maison Martin Margiela Prêt-à-porter Automne/hiver 1998*.

²¹²⁰ Martin Margiela, *Exposition 9/4/1615*, Rotterdam, Musée Boijmans van Beuningen, 1997.

Chapitre 12 – La kénose comme achèvement de la Mode de Martin Margiela

Ainsi, nous souhaitons terminer notre étude par ce qui nous semble fondamental dans le geste de Margiela : cette part d'*évidement de soi*, qui passe par un *évidement de la parole*, suivant une origine mystique, voire théologique. Il nous paraît important de traiter cet aspect en bout de course de notre réflexion, tant celui-ci reflète en partie les rencontres et échanges que nous avons pu faire lors de notre aventure doctorale.

Rappelons succinctement que nous nous sommes engagé dans cette recherche dans le but de répondre à une question fondamentale, posée par Alberto Fabio Ambrosio : dans quelle mesure peut-on appréhender la Mode comme une religion ? Nous avons d'abord entamé cette réflexion en nous intéressant aux problématiques soulevées par l'exposition *Heavenly Bodies : Fashion and the Catholic Imagination*²¹²¹ du département « costumes » du *Metropolitan Museum of Art*, au sein de laquelle sont apparues les croisements manifestes entre haute couture et religion chrétienne. Nous nous sommes alors intéressé dans un premier temps aux couturiers dont les vêtements étaient présents au sein de cette exposition – parmi eux se dégageait notamment Alexander McQueen, qui a aussi eu droit à une exposition de la même nature, au même musée²¹²². Mais, rapidement, nous avons *ressenti* la présence d'un axe de recherche centré sur les questions de *dépouillement*, notamment dans le monde de la Mode modeste²¹²³. À la suite de la lecture de plusieurs textes d'Ambrosio²¹²⁴, le concept théologique de la *kénose* nous est alors apparu comme le mieux pensé pour, justement, *penser* ces questions. Nous avons alors discerné dans la Mode de Margiela la meilleure incarnation de cette question : nous percevions dans son refus impassible de s'exprimer une forme de dépouillement maximal de tout ce qui aliène la Mode, voire, pour reprendre le vocabulaire deleuzo-guattarien, une forme de *déterritorialisation absolue* de la Mode en dehors du monde de *la mode* – à l'image de la figure du « schizo » dans l'*Anti-Œdipe*, celui qui n'arrête donc pas de délirer, dans la mesure où désir ne connaît aucune limite.

²¹²¹ Andrew Bolton (dir.), *Heavenly Bodies : Fashion and the Catholic Imagination*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2018.

²¹²² Andrew Bolton, *Alexander McQueen : Savage Beauty*, op. cit.

²¹²³ À ce sujet, nous avons contribué à la publication des actes du colloque *Mode modeste* au Collège des Bernardins, dirigé par Alberto Fabio Ambrosio et Nathalie Roelens. (Alexis Vandeweerd, « Pas de deux pour corps et vêtement, op. 1 », art. cit.)

²¹²⁴ Alberto Fabio Ambrosio, « Invisible Dress: Weaving a Theology of Fashion », *Religions*, 10, 7, 2019, URL : <https://www.mdpi.com/2077-1444/10/7/419>. Consulté le 25/07/2021. Alberto Fabio Ambrosio, « Kénose de la mode : vers un vêtement plus éthique ? », *Magazine du Collège des Bernardins*, 08/08/2020, URL : <https://www.lsrslu.fr/publication/kenose-de-la-mode-vers-un-vetement-plus-ethique>. Consulté le 22/10/2021.)

Fort de nos connaissances à propos du figural – cette notion dans la lignée conceptuelle des ambitions de l’*Anti-Œdipe* –, nous nous sommes donc engagé dans cette voie de manière à relier la notion de figure à celle de kénose, en nous aidant du cas exemplaire de Margiela. Il nous paraissait alors essentiel d’appliquer à notre thèse un mouvement allant de la première notion à la seconde. Entre-temps, notre étude s’est certes plus concentrée sur la notion de figural, il n’empêche que cette ambition première de la clore sur la kénose nous semble encore et toujours pertinente.

Ce dernier chapitre s’attelle ainsi à mettre en mots cette phase conclusive de notre réflexion. Pour ce faire, nous allons nous reposer sur les approches de la kénose ou du vide d’auteurs nous ayant permis de reterritorialiser ce concept dans notre approche esthétique : nous pensons à Gianni Vattimo, Julia Kristeva, le dernier Lyotard (celui des réflexions sur le *sensus communis* et de l’écriture de *La confession d’Augustin*), le Barthes des *Cours du Neutre*, ainsi que, étonnamment, les auteurs ayant travaillé récemment sur les notions de *storytelling* et de *narratif*. En effet, pour asseoir notre démonstration, il importe de voir en quoi la kénose est un *récit* exemplaire – dans le sens d’un récit écrit de manière à inspirer son auditeur à reproduire ce qu’il a entendu. Nous pourrions donner à voir comment ce récit a influencé l’attitude de Margiela, et, ce, sans avoir besoin d’être entendu : il n’en a pas besoin, car les valeurs qu’il met en scène et nous transmet sont celles de la culture au sein de laquelle la Mode, et, en conséquence, au sein de laquelle la Mode de Margiela a émergé. Il nous faut alors démarrer par une présentation succincte de la kénose.

12.1. Kénose & Aliénation

12.1.1 Origines de la kénose : autour de la notion d’aliénation

Par le terme de *kénose* est donc entendu « le mouvement par lequel Dieu se vide de sa divinité dans le mystère de l’Incarnation »²¹²⁵. Nous pouvons distinguer concrètement deux kénoses dans le récit biblique : la kénose du *Père*, et celle du *fils*. La première correspond alors au geste d’évidement de soi de l’entité créatrice pour que le monde puisse advenir ; c’est-à-dire « quand Dieu le Père lui-même rejoint le néant. »²¹²⁶ Là où la seconde correspond plutôt pleinement au *verbum caro*, soit l’évidement du Christ de son caractère divin²¹²⁷. Il s’agit dès

²¹²⁵ Gérard Granel, « Loin de la substance : jusqu’où ? (Essai sur la kénose ontologique de la pensée depuis Kant) », *Les Études philosophiques*, n°4, Octobre Décembre 1999, p. 535.

²¹²⁶ Julia Kristeva, *Cet incroyable besoin de croire*, op. cit., p. 118.

²¹²⁷ Jacques Mercier présente notamment la kénose « comme le dépouillement d’une partie de la divinité consenti par le Fils de Dieu en revêtant notre humanité ». (Jacques mercier, cité dans : Guy Jobin, « Quand la faiblesse est

lors pour le verbe d'un « retrait de toute puissance, [voire] de toute maîtrise discursive [dans le cadre des réflexions dites de la *Kénose de la parole*] »²¹²⁸.

Jésus assume la nature humaine jusqu'à ses extrêmes limites physiques (la flagellation, la mise à mort du corps) et morales (l'abandon par Dieu le Père, la perte de l'Esprit), pour mieux la relever dans le divin, pour la réconcilier avec le divin.²¹²⁹

De ce fait, une autrice comme Julia Kristeva a relié directement la problématique de la kénose à celle de la mort de Dieu²¹³⁰ : aussi bien la mort du Christ en croix que le mouvement de déchristianisation qu'a connu le monde occidental pendant la modernité. Gianni Vattimo, dans une déclaration qui a influencé l'écriture de l'étude de Gumbrecht sur la dialectique entre présence et signification, perçoit dans cet événement la « fin de la métaphysique »²¹³¹ – en s'arrêtant, cette fois, sur une perception heideggérienne de la métaphysique. Par là, il faut entendre « la tradition philosophique européenne, à partir de Parménide, qui croit pouvoir saisir un fondement ultime de la réalité sous la forme d'une structure objective donnée en dehors du temps, comme une essence ou une vérité mathématique. »²¹³² Nous pouvons ainsi relier la problématique de la kénose à celle de la fin des grands récits – ce concept un peu trop prêt à l'emploi du Lyotard de la condition postmoderne. Il s'agit ici d'une fin dans le sens d'une disparition de toute légitimité associée à ces grands récits de la modernité : l'aventure de l'esprit chez Hegel, le grand soir marxiste, ou encore, à l'origine, l'argument principal de la cité de Dieu de saint-Augustin. On ne se repose plus sur ces récits ; on s'en méfie.

Il existe donc un lien profond entre kénose et nihilisme, à ceci près que, dans la kénose, nous pouvons percevoir non seulement une tentation au nihiliste – motivée par certaines lectures de Nietzsche²¹³³ –, mais également un caractère un peu plus émancipateur du nihilisme. Notons, par exemple, que c'est par le terme de kénose qu'est traduit dans la philosophie hégélienne le terme d'aliénation. Mais, à nouveau, il ne nous faut pas entendre par là une aliénation telle qu'elle a pu être cultivée dans la pensée occidentale après Marx : il s'agit ici plutôt d'une

donnée... Kénose et participation au temps du nihilisme », *Études théologiques et religieuses*, 2010, 3 Tome 85, 2010, p. 326.)

²¹²⁸ François Nault, « Consummatum est, ou la kénose de la parole », *Laval théologique et philosophique*, 67, n° 1, février 2011, p. 146.

²¹²⁹ Julia Kristeva, *Cet incroyable besoin de croire*, op. cit., p. 167.

²¹³⁰ Notamment dans un lien nietzschéen avec la notion d'éternel retour (« le divin se meurt pour revenir indéfiniment »), ainsi qu'un autre avec la figure du père mort dans la pensée freudienne – figure qui, selon elle, influence encore aujourd'hui l'*homo oeconomicus*, l'*homo politicus* et l'*homo religiosus*. (*Ibid.*, p. 110.)

²¹³¹ Gianni Vattimo, *Après la chrétienté, Pour un christianisme non religieux*, Paris, Calmann-Lévy, 2004, p. 26.

²¹³² *Ibid.*, p. 12.

²¹³³ « C'est Nietzsche qui a raison : ce sont les fidèles qui ont tué Dieu. La mort de Dieu, du Dieu moral-métaphysique, est un effet de la religiosité. » (*Ibid.*, p. 44.)

aliénation comme dépassement d'une forme vers une autre, à l'image de son exemple de la graine qui s'aliène pour devenir bourgeon, puis s'aliène à nouveau pour devenir plante, puis s'aliène à nouveau pour devenir fruit, et arbre, et ainsi de suite.

Ces formes [du bourgeon, de la plante, etc.] ne font pas que se distinguer les unes des autres : elles se refoulent aussi comme mutuellement incompatibles. Mais, dans le même temps, leur nature fluide en fait aussi des moments de l'unité organique au sein de laquelle non seulement elles ne s'affrontent pas contradictoirement, mais où l'une est aussi nécessaire que l'autre, et c'est cette même nécessité qui constitue seulement alors la vie du tout.²¹³⁴

L'aliénation, dans cette approche, est donc pleinement libération et émancipation. De fait, elle est un point fondamental de la *dialectique hégélienne* : la troisième phase de la *synthèse* est dépassement ou transcendance de la tension *thèse/antithèse*.

Chez Hegel, il faut deux pertes pour faire un gain : *le sujet se perd dans l'objet* (c'est le travail comme objectivation), puis *le sujet perd son objet* (c'est la séparation d'avec l'objet, l'extériorisation ou l'aliénation de l'objet). D'abord *perdu dans l'objet*, puis *perdant l'objet* dans lequel il s'est lui-même perdu : le sujet hégélien ne se conquiert ou ne se gagne lui-même qu'en se perdant, puis en perdant sa propre perte.²¹³⁵

12.1.2. Pour une intégration de la notion de kénose dans la pensée de Lyotard

Cette approche positive de l'aliénation est celle qu'a reprise Lyotard dans un texte sur cette notion²¹³⁶, ainsi que dans *La confession d'Augustin*, son dernier ouvrage, resté malheureusement inachevé. Il y montre ainsi que, par aliénation, il faut entendre un mouvement d'intégration de la présence *de l'autre* en soi – une forme de « dehors au-dedans »²¹³⁷. À l'ère de la fin des grands récits, cette caractéristique a ainsi attisé toute sorte de méfiance ; là où, fondamentalement, intégrer de l'autre en soi implique certes une certaine perte de soi, mais encore l'importance de protéger le *soi* coûte que coûte, et, surtout, s'il existe tout autant *de l'autre* qui permettrait – une fois intégré – au soi d'être *encore plus soi* – ambition finalement nietzschéenne (*deviens ce que tu es*), si l'on s'arrête particulièrement au Nietzsche de Deleuze²¹³⁸.

C'est ainsi qu'il nous faut approcher ce dernier texte de Lyotard consacré à saint Augustin : il s'agissait de réfléchir sur la *présence intérieure de Dieu* – un intérieur de soi encore plus

²¹³⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, op. cit., p. 58.

²¹³⁵ Franck Fischbach, « Transformations du concept d'aliénation. Hegel, Feuerbach, Marx », *Revue germanique internationale*, 8, 2008, pp. 95-96.

²¹³⁶ Jean-François Lyotard, « L'aliénation », *Chimères, Revue des schizoanalyses*, 1998, 34, pp. 133-138.

²¹³⁷ *CA*, p. 23.

²¹³⁸ Voir à ce sujet : *N* ; *NP*.

profond que le soi lui-même –, meilleur représentant de l'autre. Cela étant dit, dans une forme de boucle avec les premiers travaux de Lyotard, s'exposer pleinement à ce grand Autre ne peut se faire sans risque – de même que la réduction perceptive du régime figuratif permet au sujet de se repérer dans le monde, sans devoir être exposé à toutes les stimulations figurales du réel ; car si l'on y était exposé, il y aurait surcharge cognitive, affective et perceptive.

Dès lors, pour notre bien, *Dieu* fait comme Margiela.

Toi, *l'Autre*, pur verbe en acte, la vie sans reste, *tu te tais*. *S'il te rencontre, le je explose*, le temps aussi, sans trace. [Augustin] appelle ça Dieu parce que c'est la coutume, car la théologie aussi est œuvre de consuetude.²¹³⁹

Pour mieux nous expliquer, nous allons nous attarder sur un autre passage de sa *Confession d'Augustin*, bien plus conséquent. Cependant, il nous faut avant tout préciser quelques points à propos de cet extrait de texte. Comme le montre le passage ci-avant, Lyotard s'adonne à nouveau à une écriture philosophique fonctionnant plus au niveau du signifiant et de la figure qu'à celui de la communication et de la signification – à l'image du texte sans ponctuation *Désirévolution*²¹⁴⁰, de son écriture libidinale à la limite de l'essai-poésie dans *Économie libidinale*, ou encore à ses dialogues abstraits dans *l'Inhumain* et *Que peindre ?*. Dans sa *Confession d'Augustin*, l'auteur étudié – Augustin – se confond par moments avec l'auteur écrivant – Lyotard – : le *je* devient parfois un *il*, et il en devient même parfois compliqué de distinguer si le Lyotard s'exprimant est le même que le Lyotard réel²¹⁴¹. Cet auteur polymorphique fait d'ailleurs mention, dans ce texte, du *spasme* à l'origine de la mise en existence de l'*anima minima*. Rappelons que, par cette dernière notion – opposée dans ce texte à celle de l'*animus* – est entendue l'*âme intouchée par le langage*, « l'âme mise hors d'elle à domicile »²¹⁴², ou encore le soi qui *observe* le langage plus qu'il ne le *maîtrise* – l'argument de base du concept d'*infantial*. Dans d'autres textes, cette entité prend également le nom de *présence*²¹⁴³, voire, justement, d'*infans*²¹⁴⁴. Cette âme prend aussi tour à tour plusieurs identités dans l'extrait suivant, dont celle de *l'homme intérieur*, ou, du moins, une tentative de comprendre le réel – c'est-à-dire le monde – sans se reposer sur la béquille de la signification.

²¹³⁹ CA, pp. 56-57. Nous soulignons.

²¹⁴⁰ Jean-François Lyotard, « Désirévolution » in DMF, art. cit.

²¹⁴¹ Nous nous retrouvons parfois dans la situation de *Que peindre ?* : un dialogue s'engage entre deux intervenants, qui se trouvent être tous deux la même entité. La seule différence étant que celle-ci choisit parfois la position du premier intervenant, et parfois celle du second.

²¹⁴² CA, p. 22

²¹⁴³ QP.

²¹⁴⁴ LE.

Ce régime sémiotique du *logos* – aussi appelé dans ce texte « l'autorité de l'esprit »²¹⁴⁵ – passe notamment par la *mémoire* du sujet, qui, elle aussi, cherche dans un geste apollinien à retrouver la puissance figurale, mais échoue ultimement :

Comme l'estomac en digérant le mets supprime la succulence qu'il avait à la bouche, la mémoire consciente ne retiendrait au mieux de la rencontre qu'un épisode expurgé de l'émotion formidable qui métamorphose la chair et l'âme.²¹⁴⁶

Il s'agit alors de percevoir dans la signifiance la présence de l'*affect* ou de la *phrase-affect*. Cette dernière permet ainsi à l'animal homme de s'aliéner – dans un sens positif –, et devenir pleinement du non-animal, de la non-bête. Enfin, signalons qu'il est fait mention dans l'extrait ci-après d'un *corps troué par de l'extérieur* : ce dernier espace correspond donc à *de l'autre*, c'est-à-dire le *langage*, voire l'entité *Dieu*. Nous pouvons voir ainsi que, malgré ses attaques à l'encontre du lacanisme à ses débuts²¹⁴⁷, Lyotard reste malgré tout dans des problématiques analogues à ce type de théorie psychanalytique. Le langage y est perçu comme une « coupure »²¹⁴⁸, mais à l'image de la théorie des *machines désirantes* de Deleuze et Guattari, il s'agit d'une coupure qui est en même temps flux. Pour que l'œil permette de faire voir, il doit à la fois couper le flux de photons qui vient à sa rencontre, tout en le laissant se prolonger. C'est ainsi qu'il nous faut comprendre en dernier lieu l'*infantial* lyotardien : l'*infans* naît dans le *domus* dénué de possibilités de s'exprimer, et, en grandissant, il ne peut que côtoyer ce « Grand Autre » qu'est le langage ; petit à petit, en utilisant ses capacités de *phonè*, il va pouvoir imiter ce « Grand Autre » ; mais, même adulte, civilisé, ce qui sortira de sa bouche ne pourra être encore et toujours qu'imitation du Grand Autre – le *logos* restera toujours séparé du sujet – ; il restera ainsi toujours une part immaîtrisable de ce *Grand Autre* qui fascinera l'*infans*, et cette part correspond donc à l'*intraitable*. Le corps sensible est donc traversé par le *Grand Autre*, tout en l'interrompant. Intéressons-nous maintenant à cet extrait en question.

Quand j'aime mon dieu, j'aime une certaine lumière, une voix, une odeur, un mets, une certaine étreinte – étreinte, saveur, odeur, voix et lumière qui sont de l'homme à l'intérieur de moi, *interior hominis mei* : là, ce qui m'éclaire l'âme n'occupe aucun espace, là une vibration résonne, sans avoir besoin d'aucun temps, là s'exhale une odeur qu'aucun souffle, ne dispense et se savoure un mets qui ne lasse pas la gourmandise, là l'étreinte ne se relâche pas pour cause de satiété. Ce que j'aime quand j'aime mon dieu,

²¹⁴⁵ CA, p. 55.

²¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 55.

²¹⁴⁷ Lyotard – qui perçoit de « [l']absurde [dans le fait] de ramener tout au langage articulé comme modèle de toute sémiologie, quand il est patent qu'il est lui-même, au moins dans son usage poétique, hanté, habité par la figure », associe justement la pensée de Lacan à ce « penchant présent à enfourner toute la sémiologie dans la linguistique ». (DF, pp. 250-251.)

²¹⁴⁸ CA, p. 27, p. 57.

c'est cela, *hoc est*. [...] Quand j'interrogeais les apparences du monde, elles répondaient : nous ne sommes pas Dieu, lui seul nous a faites. Mais cela, moi l'homme intérieur, l'âme, je l'apprenais *per sensus corporis mei*, à travers les sens corporels et par le ministère de l'homme intérieur. Ce corps étant troué et pénétré par l'autre sens, l'âme peut s'incarner, la chair trouver son âme, ta présence résider en l'homme intérieur. Je te cherchais avec mon corps de bête, il fallait, *laborans, aestuans*. Il écumait en disette du vrai. Je jetais à manger à la brute des bottées de coupe-faim, sornettes, hérésies, les affabulations du théâtre païen, les mascarades de la secte manichéenne. Je roulais avec elle aux bas-fonds de la crédulité. Et cependant toi, *tu étais plus au-dedans de moi que mon intimité*²¹⁴⁹, *interior intimo meo*, plus au-dessus de moi que mon point le plus haut, *superior summo meo*.²¹⁵⁰

Il s'agit donc ici d'une aliénation comme rejet de la violence de l'extérieur – la signification –, pour se concentrer plutôt sur ce soi intérieur. Cet extrait de texte expose par conséquent une révélation : celle selon laquelle même dans ce que l'on estime être le plus *nous* se cache de l'autre. Il s'agit d'un écho du choc des recherches de Freud, qui ont donné à voir que la psyché était un lieu de tourment, de non-maîtrise et de mystère. Nous comprenons ainsi que les méfiances envers toute sorte d'aliénation que nous avons mentionnée ci-avant partent de cet ébranlement. Mais cette révélation permet ainsi à l'esprit de s'intéresser pleinement à cet intraitable qui le dépasse. De ce fait, Lyotard, pourtant connu pour n'être pas le plus grand hégélien, continue les réflexions hégéliennes : si l'on a souvent rapproché *Discours, figure* de la pensée de Kant²¹⁵¹, la quête du figural possède en son sein un caractère quelque peu hégélien – le figural, *indiscernation* entre discours et figure, illustre le mouvement du désir comme besoin de toujours plus dépasser le voile d'illusion figuratif.

Ainsi serait donc l'aventure de l'esprit. Cette dernière nous met malgré tout en *dette* par rapport à cet *homme intérieur* – l'*anima minima* –, qui ne s'exprime pas par du langage articulé. L'artiste alors – voire, finalement, tout humain, même si parmi eux l'artiste est celui qui l'exprime le mieux – se met alors en quête de conter le parcours de cette rencontre avec de l'intraitable. Nous entrons ici dans l'une des problématiques de la fin de l'œuvre de Lyotard, qui a notamment été au cœur d'un colloque de Cerisy consacré à l'œuvre de Lyotard : la faculté de juger²¹⁵². En effet, si l'on ne peut plus *juger* en nous référant aux grands récits – qui sont donc en déclin – et parmi eux se trouve aussi le grand récit politique, victime de la *crise de la représentation* –, sur quoi pouvons-nous alors nous reposer ? Que reste-t-il comme instance de

²¹⁴⁹ Nous soulignons.

²¹⁵⁰ *CA*, pp. 21-26.

²¹⁵¹ Nous pensons particulièrement à : Chris Doude van Troostwijk, *Trouvailles*, *op. cit.*

²¹⁵² Jacques Derrida, Vincent Descombes, Garbis Kortian, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Jean-Luc Nancy, *La faculté de juger*, Paris, Minuit, 1985.

légitimation ? Si Lyotard a exposé dans un premier temps cette problématique dans *Économie libidinale*, il n'a trouvé finalement la solution qu'en compagnie de ce sur ce quoi il s'était déjà tant penché : seul(e) l'esthétique peut nous sauver. C'est en cela que Lyotard réinvoque la notion kantienne de *sensus communis*²¹⁵³ : non pas un sens commun, partagé par tous, mais la recherche et le partage d'une communauté de sensation, – une forme de « peuple à venir »²¹⁵⁴, se signalant à partir de la présentation d'affects. Lyotard en devient ainsi un précurseur de Rancière, qui continuera cette intuition dans son concept de partage du sensible. Si l'on ne peut plus se référer au concept pour juger de la situation, mieux vaut s'attarder sur l'affect. Ainsi serait, entre autres, cette *aliénation positive* – qui part de *Discours, figure* à *La Confession d'Augustin* – soit la quasi-intégralité de l'œuvre de Lyotard.

On peut, par exemple, se mettre à écrire ou se mettre à peindre ou à faire du cinéma, simplement pour essayer de dire cette chose qui nous habite depuis le début et nous aliène, dans l'espoir de nous désaliéner, tout en sachant qu'on n'y arrivera pas, que, là, cette chose en sait plus que nous sur nous-même.²¹⁵⁵

Ce témoignage ne peut donc passer par de la *communication*²¹⁵⁶, cette dernière correspondant alors à la part négative de l'aliénation – consensus, doxa, et recherche de la mise au silence de cette voix au fond de nous que l'on entend sans comprendre. Nous percevons, par conséquent, dans la notion de kénose une forme d'achèvement des recherches de Lyotard : elle peut être rapprochée des notions de figural, de création de nouveaux idiomes, de présence, de *blank*, d'inhumain et finalement de l'*infantial*. Il s'agit, à chaque fois, de trouver une voie d'accès à l'analyse de l'*intraitable* – notamment caractérisé par le langage, cette entité que l'on ne pourra finalement qu'observer et imiter, étant donné que nous sommes avant tout *affects* plutôt que *concepts*. Ainsi serait la kénose chez Lyotard : dépouiller le concept de la *violence théorique* pour en exposer l'affect – à l'image de la signifiante chez Barthes, c'est-à-dire que l'on y perçoit du sens, mais on échoue à *rendre* articulable ce que l'on perçoit. Toutefois, de même que l'on a montré au chapitre 4 qu'il nous fallait passer de Deleuze à Guattari pour pouvoir déceler pleinement la part politique du figural, la notion de kénose peut révéler tout son intérêt pour étudier la Mode en ne nous arrêtant pas sur Lyotard : la pensée de Gianni Vattimo peut nous offrir, en l'occurrence, de quoi penser la kénose dans un cadre moins esthétique, et plus proche de certaines considérations plus politiques de la Mode.

²¹⁵³ Jean-François Lyotard, « *Sensus communis*, Le sujet à l'état naissant », art. cit.

²¹⁵⁴ Expression récurrente dans la pensée de Deleuze. (*1000P*, pp. 426-427, p. 467 ; *QQP*, p. 105, p. 166, p. 206.)

²¹⁵⁵ Jean-François Lyotard, « L'aliénation », art. cit., p. 136.

²¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 137.

12.1.3. La kénose selon Vattimo

Gianni Vattimo, penseur majeur de la postmodernité, utilise en effet cette notion pour illustrer sa « pensée faible »²¹⁵⁷, une philosophie qui accepte l'éphémère et le transitoire comme fondements mêmes de la vérité humaine, qu'il oppose alors aux « pensées fortes », chacune persuadée d'avoir toutes les clés pour saisir le monde et le sens – à l'image des grands récits lyotardiens. Chez Vattimo, la kénose correspond à un geste éthique d'ouverture à l'autre, une pratique de désappropriation permettant une forme authentique de rencontre et de dialogue. Il s'agit ici d'insister sur une vision dé-théologisée de la kénose : elle illustre la mise en danger de soi, au profit d'une alliance entre populations séparées – ne serait que par des raisons ontologiques, étant donné qu'en essence, le divin diffère au maximum du profane. Nous observons ici certaines des considérations du philosophe italien : le dépassement de la métaphysique, la recherche d'une herméneutique à l'image des enjeux contemporains. C'est bien pour cela que l'on peut rapprocher Vattimo de Lyotard : tous deux s'inscrivent dans la question postmoderne. Selon Vattimo, il semble

que l'on peut dire très simplement que l'époque dans laquelle nous vivons aujourd'hui, et que l'on qualifie à juste titre de postmoderne, est l'époque où on ne peut plus penser la réalité comme une structure solidement ancrée à un fondement unique que la philosophie aurait pour tâche de connaître et que, peut-être, la religion aurait celle d'adorer.²¹⁵⁸

Il nous faut toutefois noter que Vattimo tend à approcher cette notion selon une logique de succession de phases (« après la modernité, la postmodernité »), là où, pour Lyotard, le tout est un peu plus complexe : malgré sa dénomination, le postmoderne serait antérieur au moderne selon Lyotard – voire, il serait même égal au moderne²¹⁵⁹. En tout cas, pour Vattimo, cette notion de postmodernité permet malgré tout d'illustrer certains des enjeux actuels en ce qui concerne les séparations entre peuple et instances sociales : la méfiance suite à la fin des grands récits en serait une conséquence logique. Mais, selon Vattimo, il ne faut pas pour autant s'adonner à un nihilisme plus ou moins nietzschéen, tel qu'on l'a mentionné ci-avant. Il nous faut chercher et trouver de nouveaux outils pour répondre à ces séparations successives. Nous comprenons ainsi pourquoi Vattimo a pu faire de la kénose un de ses concepts-clés : il s'agirait alors d'une métaphore ou d'une mise en image de tout processus de *sécularisation*, tout en illustrant le

²¹⁵⁷ Voir à ce sujet : Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti, *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milan, 1983. *Les Aventures de la différence* [1980], Paris, Minuit, 1985.

²¹⁵⁸ Gianni Vattimo, *Après la chrétienté*, op. cit., p. 14.

²¹⁵⁹ Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne ? » in *PE*, pp. 11-32.

caractère encore chrétien des dites sécularisations, « c'est-à-dire tout l'ensemble de phénomènes de prise de congé du sacré qui caractérisent la modernité occidentale »²¹⁶⁰ – ou encore « la description que Max Weber a donnée de la modernité comme époque de la rationalité capitaliste du monde fondée sur une certaine “application” de l'éthique protestante et, plus généralement, sur le monothéisme judéo-chrétien. »²¹⁶¹ Dès lors, pour Vattimo, ce processus serait un « mode selon lequel se réalise l'affaiblissement de l'être, c'est-à-dire la *kénosis* de Dieu »²¹⁶². Suivant l'origine théologique de ce terme, celui-ci illustre pourtant les liens entre le moderne et le pré-moderne. La kénose est ainsi à la fois une disparition et une persistance, de même que la société actuelle est dans la continuité directe de l'ancienne – qui, de ce fait, vit encore à travers elle.

[C']est parce que nous sommes les héritiers d'une tradition qui s'est nourrie de valeurs « chrétiennes » comme la fraternité, la charité, le refus de la violence, le tout étant fondé sur l'idée de rédemption, déjà vétéro-testamentaire, et l'idée de l'incarnation, ou, comme la nomme saint Paul, de la *kénosis* de Dieu.²¹⁶³

Nous percevons ainsi dans cette approche quasi profane de la kénose une voie de réflexion quant à la Mode : les questions fondamentales de la philosophie de la Mode – existe-il de l'événement dans la Mode ? – se dégagent ainsi dans cette approche de la kénose : à travers un vêtement actuel se voit toute une lignée de vêtements l'ayant précédé. En ce qui concerne Margiela, signalons l'étude de Caroline Evans sur cet aspect de sa Mode²¹⁶⁴, ainsi que celle de Barbara Vinken au même sujet²¹⁶⁵. Nous avons mobilisé Vattimo pour montrer ainsi avant tout la pertinence qu'il y a à se servir de la kénose dans un cadre non théologique. Nous allons revenir par après plus intensément sur les liens entre Mode et kénose. Nous pouvons cependant terminer notre présentation de la kénose sur les points qui nous prouvent que, même sur le terrain purement théologique, il y a dans ce concept de quoi nous inspirer pour réfléchir sur le silence de Margiela.

12.1.4. De quoi la kénose relève-t-elle finalement ?

En effet, les paragraphes suivants nous permettent d'explorer certains aspects de cette notion qui nous seront utiles par après, notamment au regard de l'analyse ambrosienne de la kénose dans la Mode : il s'agit ici de percevoir dans la kénose un changement d'habit, en écho au texte

²¹⁶⁰ Gianni Vattimo, *Après la chrétienté*, op. cit., p. 44.

²¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 58-59.

²¹⁶² *Ibid.*, p. 42.

²¹⁶³ *Ibid.*, p. 41.

²¹⁶⁴ Caroline Evans, « Suffering from Reminiscences » in *Fashion at the edge*, op. cit., pp. 35-39, « Dereliction » in *ibid.*, pp. 247-263

²¹⁶⁵ Barbara Vinken, « Martin Margiela, Signs of time », art. cit.

de la Genèse. Ainsi, pour arriver à ce point final de réflexion théologique, il nous faut revenir aux premières acceptions théologiques de la kénose – c'est-à-dire en dehors des pensées non théologiques de Kristeva, Lyotard et Vattimo, sur lesquelles nous nous sommes reposées jusqu'à présent ; mais la kénose est avant tout un concept théologique.

Ainsi, revenir à la kénose, c'est d'abord revenir à un texte – au sens barthésien du terme, soit un objet « non computable », en rapport avec la jouissance de la signifiante, plutôt qu'à la fermeture de l'interprétation²¹⁶⁶ –, dont l'autorité ne tient pas à une clôture de type dogmatique qu'il imposerait, mais à la multiplicité de lectures qu'il rend possibles : nous pensons bien évidemment à l'hymne paulinien aux Philippiens (*Ph 2, 6-11*). Le segment *heautòn ekenôsen* [« Mais il s'est vidé lui-même »] n'indique nullement une *déperdition* d'être ; il s'agit plutôt d'une modalité d'apparaître : le qualificatif de *morphê theou* [« qui est de condition divine »] ne s'abolit pas, il se traduit sous la *morphê doulou* (« prenant la condition de serviteur »). Les traditions patristiques et médiévales parleront d'*exinanitio*, *humilitas*, c'est-à-dire de « *dépouillement* », insistant sur ce que la kénose embrasse : non pas un déficit ontologique, mais une économie – au sens propre d'*oikonomia* – du passage en une forme. On connaît le rôle décisif de cette mise en scène de l'abaissement dans la grammaire du christianisme des origines : à la *bassesse* du sujet – l'esclave, le supplicié, la créature – répondait la bassesse du style (le *sermo humilis*), si bien que l'*Incarnation* ne pouvait s'entendre sans une *poétique de la descente*, c'est-à-dire un équivalent d'une *catabase* : Dieu se rapproche ainsi physiquement et métaphysiquement de l'homme, en abaissant la teneur de son dire et les *apparat*s de son *apparaître* – vision qui sous-tend la réflexion d'Ambrosio quant à cette notion. Dans le même geste, la théologie moderne a souvent décrit une double kénose – celle de l'Incarnation et celle de la Croix –, à laquelle la tradition liturgique superpose l'élévation finale : l'abaissement n'interdit pas la gloire, il en prépare l'hospitalité – en un sens derridien²¹⁶⁷.

C'est cette économie qu'il faut retenir si l'on veut éviter d'assigner la kénose à un horizon nihiliste. Le *videment* n'est pas annulation, mais *retranchement de ce qui fait écran* ; non pas retrait du réel, mais retrait dans le réel de tout ce qui le sature, à l'image du concept de vacuole de silence de Deleuze et Ciatton, que nous avons perçu chez Margiela. Il ne s'agit pas d'obtenir une vacuité sans qualité, mais un *entre-deux opératoire* : une zone de basse pression où quelque

²¹⁶⁶ Roland Barthes, « De l'œuvre au texte » in *Le bruissement de la langue*, op. cit., pp. 71-80.

²¹⁶⁷ Jacques Derrida, Anne Dufourmantelle, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997 ; Jacques Derrida, *Hospitalité, Volume I, Séminaire (1995-1996)*, Paris, Seuil, 2021 ; Jacques Derrida, *Hospitalité, Volume II, Séminaire (1996-1997)*, Paris, Seuil, 2022.

chose peut advenir. Aussi la kénose doit-elle être comprise comme une *politique du retrait* : elle configure le lieu d'une hospitalité, non d'une déficience. De ce point de vue, la lecture lévinassienne – « un soi se vidant de lui-même [qui est] astreint à se dé-posséder jusqu'à se perdre »²¹⁶⁸, afin de laisser place à l'autre – est éclairante : la kénose n'est pas un programme d'ascèse solitaire, elle est la mise en condition d'une rencontre. Dans cette perspective, l'abaissement n'est jamais un absolu : il est relatif à l'autre, c'est-à-dire réglé par la possibilité d'une adresse.

²¹⁶⁸ Marc Faessler, *L'Anarchie de Dieu, Dans les pas d'Emmanuel Levinas*, Paris, Hermann, 2021, p. 6.

12.2. La kénose : la seule salvation possible de la Mode

12.2.1. La part bouleversante de la kénose

Nous achevons donc notre analyse du silence de Margiela par cette figure de la kénose, mais, à l'image de sa reprise par Vattimo, nous allons le faire en la dégageant – en partie – de son origine religieuse. Il s'agirait de voir plutôt en cette figure un *cas exemplaire*, un *modèle à suivre*, une « injonction éthique »²¹⁶⁹, ou, encore, une *figure performative*, à l'image de l'utilisation du motif kénotique dans l'appel suivant de Simone Weil.

Renoncement. Imitation du renoncement de Dieu dans la création. Dieu renonce – en un sens – à être tout. Nous devons renoncer à être quelque chose. C'est le seul bien pour nous.²¹⁷⁰

Ce que nous avançons part ainsi des deux dernières phrases de cet extrait de texte, car la philosophe y fait découler naturellement de la kénose un comportement à imiter : nous passons de *la troisième personne du singulier* (la fameuse *non-personne* selon Benveniste et Deleuze, ici élevée à ce qu'il y a de possiblement plus haut dans sa désignation) à *la première personne du pluriel* – c'est-à-dire de la figure de *l'autre* à celle du *commun*, le *nous* étudié par Tristan Garcia²¹⁷¹. Bien qu'elle ne nomme pas explicitement ce « quelque chose » auquel il nous faut « renoncer », tout donne à penser qu'il s'agit avant tout d'un renoncement au *pouvoir* ou à la *puissance*, car tel est ce à quoi le sujet « Dieu » renonce ici : *être tout*, soit à la fois ce que seul lui est capable de faire, et ce qui ouvre à toute possibilité de pouvoir²¹⁷². Weil passe cependant sous silence les raisons de renoncer au pouvoir, mais à voir l'ère à laquelle elle s'exprime, nous comprenons implicitement que ce refus du pouvoir est lié au plus grand indicible, soit la figure de l'*Auschwitz* de Lyotard, ce nom propre incarnant sa réflexion du sublime à l'ère moderne. Rappelons que, pour Lyotard, il ne s'agit pas seulement d'Auschwitz en tant qu'événement d'extrême barbarie ou de déshumanisation complète, mais tout autant d'une figure d'Auschwitz en tant que *mise en évidence* de l'indicible et du différend. Comme nous l'avons étudié au moment d'évoquer les liens entre l'iconologie politique et la philosophie de Lyotard, ce différend fondamental correspond à l'impossibilité pour les victimes à s'exprimer, étant donné

²¹⁶⁹ Bénédicte Sère, « Francis Guibal, La gloire en exil. Le témoignage philosophique d'Emmanuel Levinas », *Archives de sciences sociales des religions* (en ligne), 134, avril - juin 2006, document 134-40, URL : <http://journals.openedition.org/asr/3533>. Consulté le 14/03/2025.

²¹⁷⁰ Simone Weil, *La Pesanteur et la Grâce*, Plon, Paris, 1948, p. 37.

²¹⁷¹ Tristan Garcia, *Nous*, Paris, Grasset, 2016.

²¹⁷² Weil entre ici en écho avec Julia Kristeva, qui dégage la figure de la kénose de la même problématique du pouvoir de Dieu, quant à sa capacité de pouvoir tout créer. (Julia Kristeva, *Cet incroyable besoin de croire*, op. cit., p. 170.)

que leurs phrases ne sont entendues. Il s'agit donc bien dans ce court extrait de voir en la kénose un récit à suivre pour remédier au mal à la base du différend ; et nous appuyons ici le terme de récit.

12.2.2. Kénose et récit

Si nous insistons sur cette notion, c'est bien parce que celle-ci a survolé notre étude tout au long, ne serait-ce qu'en tant qu'élément essentiel des régimes figuratifs, voire, pour reprendre le vocabulaire guattarien, des régimes politiques de la signification qui agissent comme des « pièges sémiotiques signifiants »²¹⁷³. Or, si l'on reprend l'étude d'Yves Citton sur la question actuelle du récit, notamment en politique, il en ressort que le récit n'est pas seulement un objet d'aliénation. En effet, comme l'a exprimé Lyotard en filigrane, la question revient plutôt à sonder à quoi sert un récit : comment mobilise-t-il mes affects ? De quoi m'informe-t-il ? Comment agis-je à la suite de sa mise en présence ?

Nous avons donc vu que, dans la Mode, les récits ont surtout été utilisés jusqu'à présent dans le but de soutenir le grand récit de la Mode en tant que grammaire du style, ou en tant que régime de mots d'ordre. Selon un autre versant, les vêtements de Margiela peuvent être approchés non seulement en tant que comblement de sa parole manquante, mais également en tant que récits : que ce soit des récits à propos de la Mode, ou de l'importance de la parole en tant que régime de signifiante dans la Mode, ou de son orientation œdipienne – pour reprendre le *magnum opus* de Deleuze et Guattari – comme soutien d'un régime du désir en tant que manque, ou encore comme récits de la spécificité d'expression matérielle du dispositif de la Mode en tant que territoire exclusif d'images ou d'affects. Il apparaît ainsi que le même objet peut être perçu selon une infinité de sens différents, et chacun de ces sens peut être perçu comme un récit. Parmi ceux-ci, nous voulons nous intéresser à celui qui, donc, résonne particulièrement avec la notion au centre de ce chapitre ; surtout suivant des approches que l'on penserait inédites lorsqu'il s'agit de penser la kénose comme un *narratif*.

La figure de la kénose gagnerait en effet à être analysée à l'aune des théories et réflexions à propos de la notion de *storytelling* – celle-ci résumant au mieux, à notre avis, la capacité performative des figures. Cette réflexion nous vient principalement non seulement de l'étude de cette notion controversée d'Yves Citton²¹⁷⁴, mais aussi de celle de Christian Salmon²¹⁷⁵, qui

²¹⁷³ Félix Guattari, « L'an 01 des machines », art. cit., p. 1.

²¹⁷⁴ Yves Citton, *Mythocratie*, op. cit.,

²¹⁷⁵ Christian Salmon, *Storytelling*, op. cit.

se trouve être à la base des réflexions de la première : tous deux nous permettent en tout cas de déceler dans la kénose un *narratème*²¹⁷⁶. Nous sommes conscient du geste ostensiblement *profanateur* – au sens d’Agamben²¹⁷⁷ – de cette approche²¹⁷⁸, mais le parallèle que nous faisons entre le silence de Margiela et la figure de la kénose ne peut démontrer toute sa pertinence qu’en une vision laïque (et donc, profane) de celle-ci, et, ce, par exemple, à partir d’une analyse narrative, voire narratologique, de la kénose. En étudiant donc intensément la *force des récits*, Citton en est arrivé à souligner leur rôle dans la *circulation des affects* – qu’il assimile d’ailleurs directement à l’économie de l’attention –, et il nous semble que cette approche peut aussi se conjuguer avec nos réflexions.

En reprenant ainsi indirectement la notion lyotardienne de *force obscure des récits*²¹⁷⁹ – datant donc de la période de la condition postmoderne du philosophe, au sein de laquelle il a analysé les échanges conversationnels comme des suites de coup au sein d’un jeu²¹⁸⁰ –, Citton donne à voir le potentiel de déformation figurale de tout récit, ne serait-ce que dans leur influence en ce qui concerne le fait de *conduire des conduites*²¹⁸¹ – définition foucaldienne du pouvoir, que l’on peut alors associer à la notion de pouvoir des images, qui a fait l’objet de tant de textes d’études visuelles et de culture visuelle. Une *bonne histoire*, un *récit*, une *narration* sont des figures qui influencent et orientent directement les comportements de celui qui est à leur écoute, en ceci qu’il faut alors que ce récit réussisse à le marquer et toucher – à l’image de notre description des *apparures* ; et de la capacité performative des vêtements.

Étant donné que la kénose est donc au centre, voire au départ, de la pensée chrétienne²¹⁸², il nous faut admettre que celle-ci a tout d’un « bon récit » pour l’imaginaire chrétien – que nous

²¹⁷⁶ Roland Barthes, *Le Neutre, Notes de cours au Collège de France (1977-1978)*, op. cit., p. 55.

²¹⁷⁷ Giorgio Agamben, *Profanations* [2005], Paris, Rivages, 2019.

²¹⁷⁸ Nous ne sommes, heureusement, pas les premiers à vouloir dégager cette notion de sa signification proprement religieuse. Nous pensons, par exemple, à l’ouvrage suivant : Randall Lindstrom. *Kenosis Creativity Architecture : Appearance through Emptying*, Londres, Routledge, 2021.

²¹⁷⁹ Jean-François Lyotard, « La pensée postmoderne [1979] », conf. cit.

²¹⁸⁰ Cette conception techno-scientifique du langage ne manque pas de rappeler ce constat de Bourdieu : « Toute situation linguistique fonctionne donc comme un marché sur lequel le locuteur place ses produits et le produit qu’il produit pour ce marché dépend de l’anticipation qu’il a des prix que vont recevoir ses produits. Sur le marché scolaire, que nous le voulions ou non, nous arrivons avec une anticipation des profits et des sanctions que nous recevrons. Un des grands mystères que la socio-linguistique doit résoudre, c’est cette espèce de sens de l’acceptabilité. » (Pierre Bourdieu, « Ce que parler veut dire in *Questions de sociologie*, op. cit., p. 98)

²¹⁸¹ Yves Citton, *Mythocratie*, op. cit., p. 11.

²¹⁸² Nous nous référons ici à ce passage de Monseigneur Jean-Paul II : « [L]’objectif principal de la théologie consiste à présenter l’intelligence de la Révélation et le contenu de la foi. Mais c’est la contemplation du mystère même de Dieu Un et Trine qui sera le véritable centre de sa réflexion. On n’y accède qu’en réfléchissant sur le mystère de l’Incarnation du Fils de Dieu : *il s’est fait homme et par la suite est allé au-devant de sa passion et de sa mort*, mystère qui aboutira à sa résurrection glorieuse et à son ascension à la droite du Père, d’où Il enverra l’Esprit de vérité pour établir et animer son Église. Dans cette perspective, il apparaît que la première tâche de la

étendons à tout l'imaginaire occidental²¹⁸³ –, et qu'il peut être également un « bon récit » en-dehors de l'imaginaire chrétien – comme pourrait expliciter une analyse de cette figure comme un récit *pur*.

Par exemple, pour Julia Kristeva, à travers la kénose du fils, « Jésus, souffrant parce que désirant et pensant au-delà du possible et du fini, offre une expérience dans laquelle nous reconnaissons nos propres désirs et pensées, par définition sans satisfaction possible : à jamais inassouvis, toujours doublés d'angoisse, constitués dans le processus de maturation inachevée de l'humain par une série de séparations, d'interdits et de renoncements, de modulation des pulsions et de sublimation des plaisirs. »²¹⁸⁴ Il y aurait donc reconnaissance de l'auditeur humain dans la passion du Christ, cette dernière n'étant possible qu'à partir du geste kénotique premier de dépouillement du Christ.

En effet, d'un point de vue minimaliste, la kénose démontre le passage d'un sujet d'un état à un autre, soit le schéma minimal d'une histoire. Ce changement d'état est dû à une quête, et celle-ci s'entame dans le cas présent par le fait de se séparer d'un objet.

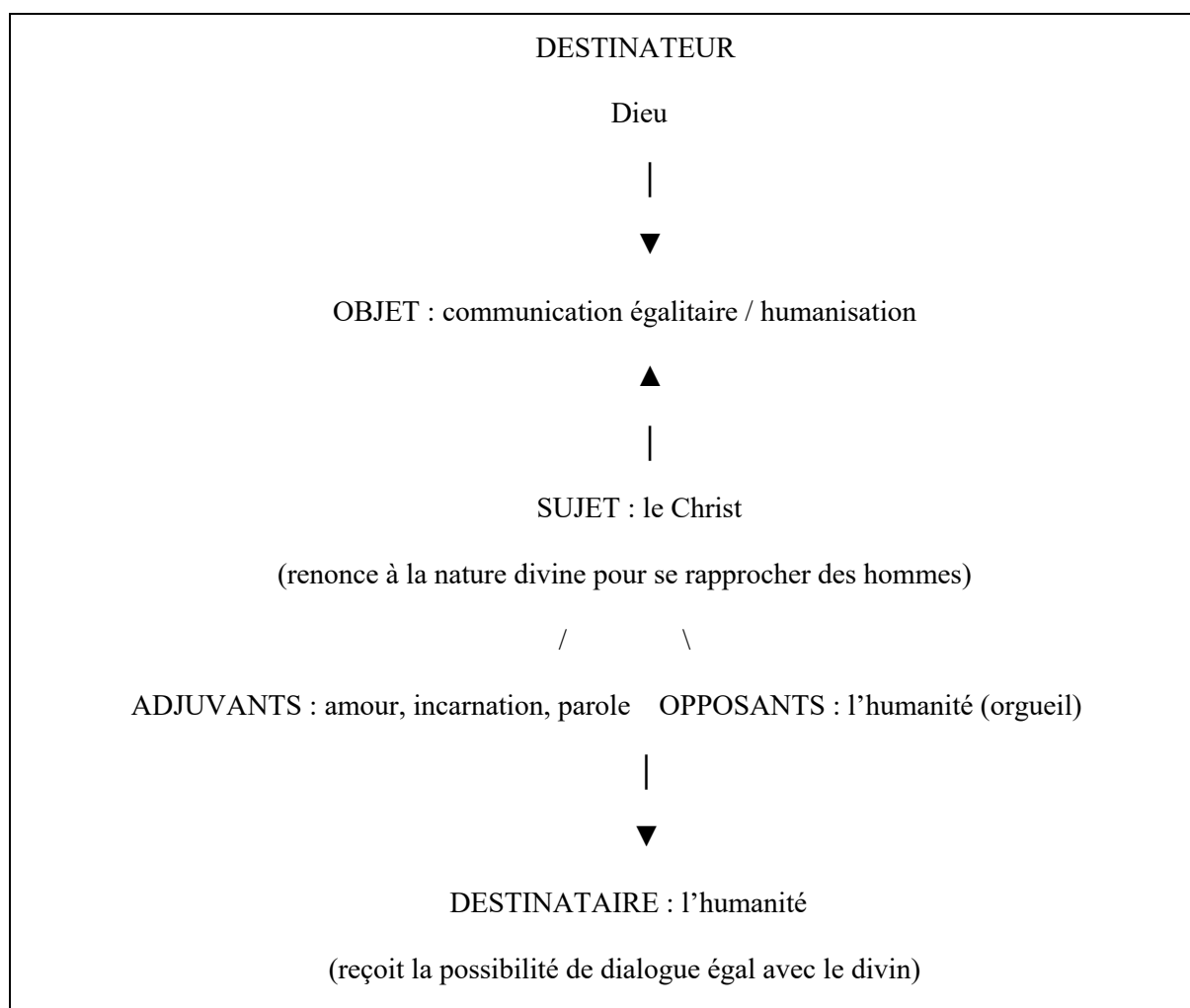
Nous pouvons ainsi nous servir de la sémiotique narrative – et surtout actancielle – pour présenter la chose ainsi :

Le destinataire se trouve être l'entité Dieu, le destinataire est l'humanité, le sujet se trouve être le Christ (qui est également le destinataire), l'objet est la possibilité de se faire entendre (voire de communiquer) avec le destinataire, le changement d'état est celui du passage du sacré au profane, tandis que l'effet de ce changement d'état est la possibilité de communiquer d'égal à égal avec les autres sujets profanes. La quête se révèle alors être celle d'un rapprochement entre le supérieur et l'inférieur – soit la question même du christianisme. Si l'on s'en tient au récit biblique, l'amour de Dieu pour les hommes fait donc office d'adjuvant, là où ces derniers prennent le rôle d'opposants, tant ces derniers échouent dans leur ensemble à entendre ou percevoir le verbe fait chair.

théologie est l'intelligence de la kénose de Dieu, vrai et grand mystère pour l'esprit humain auquel il semble impossible de soutenir que la souffrance et la mort puissent exprimer l'amour qui se donne sans rien demander en retour » (Le Souverain Pontife Jean-Paul II, *Fides et Ratio*, Encyclique du 14/09/1998, § 93, Nous soulignons.)

²¹⁸³ Nous nous référons ici à l'ensemble des travaux d'Alberto Fabio Ambrosio. Un argument récurrent de ceux-ci porte sur la persistance de l'imaginaire chrétien dans la Mode. Ladite persistance découle logiquement du fait que la Mode (tel qu'on l'entend aujourd'hui) est un objet principalement occidental.

²¹⁸⁴ Julia Kristeva, *Cet incroyable besoin de croire*, op. cit., pp. 167-168.



Si l'on examine ainsi la kénose, celle-ci peut être un cas exemplaire d'interaction entre entités ayant perdu la possibilité de communiquer : soit la situation même à la base de la question du différend chez Lyotard. Nous pouvons remarquer que la kénose, entendue de la sorte, est également celle dite de la « kénose de la parole », incarnée par Jean de la Croix, qui s'est mis « à la hauteur des illettrés, des pauvres, des humbles ; il fait sien le langage de ceux qui ne savent pas écrire, qui ne savent pas lire, et qui ne sont pourtant pas exclus de la convocation évangélique. La kénose de la parole, c'est aussi cette chute du discours dans la simplicité du trait, en retrait de toute puissance, de toute maîtrise discursive. »²¹⁸⁵ Comme l'a également démontré Vattimo, adopter ainsi une attitude kénotique permet, dans le cas de rupture de dialogue dans une relation hiérarchisée, de *relancer* de la communication, du lien – ou, pour le dire avec les mots du Lyotard du différend, de trouver de *nouveaux idiomes*²¹⁸⁶. Nous remarquons alors que cette réouverture d'un dialogue implique ainsi que le parti dominant se délaisse de ce qui lui permet de dominer, c'est à dire, finalement, ce qui le définit. Ou, pour le

²¹⁸⁵ François Nault, « Consummatum est, ou la kénose de la parole », art. cit., p. 146.

²¹⁸⁶ *DI*, p. 30.

dire avec les mots de Francis Guibal, commentant la figure de *l'évidement de Dieu* dans la philosophie de Levinas : il faut faire en sorte que la « gloire se refuse à l'audace de qui la cherche »²¹⁸⁷. Là se situe sûrement la plus grande difficulté dans la mise en place d'une attitude kénotique : dans le cas, par exemple, d'un conflit social dans le monde professionnel – comme est souvent le cas entre des employés et un employeur –, il n'y a que peu d'intérêt pour le parti dominant (issu du patronat) de se délester de ce qui lui permet de dominer (sa position hiérarchique, impliquant, par exemple, la possibilité de licencier), car ceci est souvent ce qui le protège directement, ou, dans la perspective du pouvoir foucaldien, de s'assurer d'aligner les désirs de ses employés sur le modèle des siens²¹⁸⁸.

Nous discernons dans ce dernier exemple que la principale difficulté revient à se mettre en danger pour celui qui ne connaît virtuellement – au sens deleuzien du virtuel²¹⁸⁹ – aucune possibilité d'être en danger. Nous remarquons cependant qu'ici se situe le différend à l'origine de la rupture de dialogue, et cette mise en danger se doit malgré tout d'être envisagée – comme a pu le démontrer la philosophie de Levinas ou du Derrida avec la notion d'hospitalité, pour qui la rencontre – au sens général du terme – ne peut se faire qu'au prix de se perdre soi-même. Ajoutons à ces derniers à nouveau Vattimo, pour qui la kénose est en lien avec le « dépassement de la violence originaire, essentielle au sacré et à la vie sociale elle-même »²¹⁹⁰.

Nous pensons également aux réflexions d'Alberto Fabio Ambrosio, pour qui la kénose peut être analysée comme un objet littéralement couturier, ou plutôt vestimentaire²¹⁹¹ : l'être divin retire ses habits de gloire, et commence alors à porter ses habits de chair – il s'agit alors d'un changement de tenues. Cette intuition prolonge ainsi les interprétations et questionnements scolastiques de la Genèse à propos des deux mentions, plutôt contradictoires, des tenues d'Adam et Ève : corps glorieux et ceintures de feuilles. La kénose pourrait alors être entendue comme le passage d'un habit à un autre ; acception qui s'ajoute alors à toutes celles distinguant dans cette figure un mouvement. En tout cas, ces différentes lectures théologiques de la notion de kénose légitiment nos ambitions de discerner dans ce geste avant tout un récit.

²¹⁸⁷ Francis Guibal, *La gloire en exil, Le témoignage philosophique d'Emmanuel Levinas*, Paris, Le Cerf, 2004, p. 30.

²¹⁸⁸ Sujet central de : Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude, Marx et Spinoza*, Paris, La Fabrique, 2010.

²¹⁸⁹ C'est-à-dire un virtuel malgré tout présent et influant le réel. Voir à ce sujet : Gilles Deleuze, Claire Parnet, « L'actuel et le virtuel » in *DLG*, pp. 176-185 ; François Zourabichvili, Entrée « Virtuel » in *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, pp. 89-91.

²¹⁹⁰ Gianni Vattimo, cité dans : Guy Jobin, « Quand la faiblesse est donnée... », art. cit., p. 331.

²¹⁹¹ Alberto Fabio Ambrosio, *Le Christ nu et cru, Une spiritualité du dessaisissement*, Paris, Desclée De Brouwer, 2025.

12.2.3. Kénose et signifiante

Le silence ne signale pas quelle est l'instance niée, il signale qu'une ou des instances sont niées. (DI, p. 31.)

Nous concevons ainsi que, au vu de la déconstruction narrative de la kénose, celle-ci relève alors des *stratégies du neutre* qu'a étudiées Barthes vers la fin de sa vie. Ce dernier les nommait d'ailleurs tout autant des figures, c'est-à-dire des « morceaux cernés de discours »²¹⁹², toutes en signifiante plutôt qu'en signification, car la signification correspondait à une fermeture du sens, là où pour Barthes, la figure était ouverture constante à l'interprétation, voire à la sensation. Cette approche de la figure est donc celle d'un objet du sensible, voire de ce qui reste du *logos* dans le sensible une fois le *concept* – au sens du propre de la réflexion – oublié. Cette conception de la kénose a retenti par après dans les travaux de Martin Lefebvre²¹⁹³, pour qui une figure est la sensation qui reste d'une rencontre esthétique (une œuvre d'art, par exemple) à long terme. La figure de Barthes est donc celle d'une *intensité* (pour reprendre du vocabulaire deleuzien), et cette grille de lecture peut s'appliquer également au neutre²¹⁹⁴, qu'il a mis au centre d'un cours au Collège de France. Cette figure générale du neutre n'y est pas une forme de *degré zéro* d'une attitude²¹⁹⁵, ou une forme de passivité face à des couples antinomiques, mais plutôt comme un troisième choix correspondant à un refus d'une fermeture d'une tension, ainsi qu'un refus d'une relation de pouvoir – ou, pour le dire avec ses mots, comme une façon de « déjouer le paradigme »²¹⁹⁶. Par le terme de paradigme, Barthes entendait ainsi ce qui relève du différend lyotardien, soit du conflit permanent entre des phrases en souffrance. On peut donc résumer la figure du neutre comme un « signe de l'insignifiant »²¹⁹⁷, à ceci près que l'insignifiant correspond à un signifiant dégagé de tout signifié, soit un signifiant libre, à l'image de la quête du sémioticien au Japon, dans cet *empire des signes*. Nous distinguons ainsi dans la figure du neutre une parenté avec la kénose, telle qu'elle a pu être pensée par Vattimo, pour qui celle-ci ouvre finalement l'homme vers une réflexion à propos de la nature de Dieu, essentiellement indicible ou intraitable pour l'entendement humain.

²¹⁹² Roland Barthes, *Le Neutre*, op. cit., p. 56.

²¹⁹³ Martin Lefebvre, *Psycho*, *De la figure au musée imaginaire*, op. cit.

²¹⁹⁴ Roland Barthes, « Les intensités » in *Le Neutre*, op. cit., pp. 413-419.

²¹⁹⁵ Barthes invoque déjà la figure du neutre dans le *Degré zéro de l'écriture*, mais sous un sens un peu plus commun, comparé à ses cours sur le neutre. (Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 11, pp. 23-24, p. 53, pp. 59-61.)

²¹⁹⁶ Roland Barthes, *Le Neutre*, op. cit., p. 49.

²¹⁹⁷ Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique*, op. cit., p. 258.

La *kénose de parole* qu'opère Margiela agit ainsi comme une stratégie de neutre, en ceci qu'elle se refuse au pouvoir dans la Mode – pensée comme une extension générale du *logos*. Barthes, justement, associe le silence à une de ces attitudes du neutre²¹⁹⁸ : particulièrement le silence comme un refus du perceptible – qu'il soit sonore, visuel ou associé au pouvoir et la pensée (le concept). À nouveau, Barthes rejoint alors par là Lyotard, car ce dernier a démontré dans plusieurs textes la possibilité de l'émergence d'un silence visuel²¹⁹⁹, qui nous ramènent aux vacuoles de silence de Deleuze et Ciotton, à ceci près qu'il s'agit dans le cas de Lyotard de produire du *visuel neutre*, déjouant le paradigme du spectacle au sens situationniste du terme.

Dans tous les cas, qu'il s'agisse d'un silence sonore, visuel, voire un silence de toute perception – proche d'un silence des organes²²⁰⁰ –, ces stratégies communes du silence consistent, dans un premier temps, en un refus de la *répétition*, c'est-à-dire un refus de dire la répétition ; nous retrouvons le même type d'injonction qu'à propos du monologue du spectacle chez Guy Debord. Dans ce refus d'être *ventriloqué* se logent également nos réflexions sur la Mode, étant donné que la répétition est cette entité que tant de penseurs ont associée à la Mode (au sens large du terme), Lyotard le premier. Face à l'absurdité de la répétition, inhérente à une vision techno-scientifique du langage, il vaut mieux garder le silence, et faire ainsi ouvrir alors le sujet au langage des images et des objets, ces entités dénuées de *logos* ou de *phonè* – mais qui pourtant, pour reprendre les travaux de Mitchell, ne sont pas dénuées d'expression, ou de vouloir²²⁰¹.

²¹⁹⁸ Roland Barthes, « Le silence » in *Le Neutre*, op. cit., pp 80-93.

²¹⁹⁹ *QP*, Jean-François Lyotard, « Ruth Francken, La brûlure du silence » in *TXT2*, pp. 400-423.

²²⁰⁰ *DP*, p. 204.

²²⁰¹ William John Thomas Mitchell, *Que veulent les images ?*, op. cit.

12.3. La kénose, le geste inconscient fondamental de Margiela

12.3.1 De la kénose dans la Mode

La kénose dont on est témoin chez Margiela, en tant que stratégie du neutre, n'est pas uniquement celle d'un couturier cherchant à relancer le dialogue avec les clients de haute couture – comme on a pu le penser un peu trop rapidement. Il s'agit aussi d'une relation encore plus fondamentale : entre du vivant et du non-vivant. Cette attitude est celle de l'écoute de la *prosopopée* des objets, avec un créateur ne laissant donc pas ses créatures parler pour lui, mais cherchant à reproduire le langage des objets : le silence. Au sein de sa relation avec la Mode, Margiela, dans un besoin de comprendre pleinement la construction du vêtement, nous présente ainsi la création couturière comme étant potentiellement aliénée par du discours. En retirant alors toutes les instances discursives de sa Mode (langage articulé, parole, signe iconique, visage, etc.), celle-ci en revient finalement à un *degré zéro* de la Mode, ou une forme d'*écriture blanche* de la Mode – à l'image de la blancheur sublime étudiée par Lyotard²²⁰² ou Barthes²²⁰³.

En effet, de même qu'Albert Camus a pu dans ses premiers écrits populaires présenter une langue comme dénuée de tout ornement inutile, il se trouve qu'ironiquement – puisque la Mode est souvent considérée comme un art de l'ornement –, Margiela retire lui aussi des ornements de la Mode. Il s'agit donc de tout ce qui n'est pas Mode : les sons, les paroles, les images. La Mode qui en résulte est donc une Mode considérée comme froide et peu avenante pour la doxa²²⁰⁴, mais elle correspond donc à cette recherche du neutre que nous identifions dans ce geste kénotique profane. Après les fastes années 80, cette décennie de complète dépolitisation selon François Cusset²²⁰⁵, et pendant l'émergence d'une autre culture du glamour dans les années 90 – un glamour certes autre, mais du glamour malgré tout, comme l'exemplifie Kate Moss²²⁰⁶ –, la Mode blanche de Margiela a ainsi pu faire office d'îlot de tranquillité dans cette économie de l'attention, et donc de vacuole de silence.

²²⁰² PE, p. 26.

²²⁰³ Pour la notion d'écriture blanche chez Barthes, nous nous référons à : Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 11, p. 59, p. 61.

²²⁰⁴ Rappelons que leur Mode a été comparée aux habits de l'Armée du salut. (Matthew Schnerier, « Martin Margiela : The Silent Designer Whose Clothes Tell All », art. cit.)

²²⁰⁵ François Cusset, *La décennie, Le grand cauchemar des années 80*, Paris, La Découverte, 2008.

²²⁰⁶ En effet, bien que l'iconisation de Kate Moss soit due, selon Corrine Day, sa première photographe, à un rejet du glamour des années 80, soit de « l'anti-glamour », ce régime esthétique s'est malgré tout imposé dans les années dites porno-chic de la Mode. (Christian Salmon, *Kate Moss Machine*, op. cit., p. 36.)

C'est en cela que nous y voyons particulièrement une stratégie du neutre barthésien : il ne s'agit pas d'un refus complet du système de la Mode, puisque le mouvement d'anti-mode que représente au mieux Margiela était au cœur même de la Mode. Il s'agit plutôt d'influencer et d'orienter l'évolution de la Mode en la ramenant à un rapport distant à la non-Mode. Nous retrouvons ainsi une des définitions du neutre barthésien : ne pas se retirer du paradigme, mais le changer à partir de son antre même. Nous reconnaissons ainsi dans la reprise margielaïque de cette attitude non pas un *décadra*²²⁰⁷ de la Mode, mais un *recadra* de la Mode sur ce qui fait son essence. Nous avons vu tout au long de ce travail que ce que nous concevons comme « ornements » a souvent été considéré comme la Mode elle-même : qu'elle serait aussi bien répétition que devenir-discours du vêtement, voire iconisation (au sens sémiotique de l'icône) des vêtements.

12.3.2. De la kénose dans la Mode de Martin Margiela

Nous avançons ainsi que cette stratégie d'*amode* de Margiela peut être appelée ironiquement une forme de *Mode sans la mode*²²⁰⁸ – à l'image de l'argument et du titre du texte de Lyotard « Communication sans communication », qui s'interrogeait sur la possibilité de créer une expérience esthétique réelle – soit un contact réel entre deux sujets –, dégagée de toute aliénation inhérente à la communication, si tant est que l'on réduise ce terme à son utilisation par les publicitaires, ceux-là même qui ont détourné la notion de concept selon Deleuze et Guattari²²⁰⁹. Cette *Mode sans la mode* s'avère être dès lors une forme d'anamnèse de la Mode, soit un recommencement de la Mode, qui permet de « renouer avec un état d'esprit : celui des maisons de mode d'avant la production de masse »²²¹⁰. Margiela éloigne ainsi la Mode de ce qui a pu en faire un spectacle – au sens situationniste du terme –, soit *le discours*, pour se recentrer sur la figure. En conséquence, cette attitude kénotique est ce qui achève notre analyse en mettant en avant le titre de notre thèse : il s'agit ultimement d'une révolution figurale. Nous parlons alors de révolution à partir de, justement, la définition visuelle (et donc, en un sens, figurative et figurale) d'une révolution, soit un cercle. Cette révolution figurale consiste à faire basculer ce cercle de la Mode du point le plus éloigné du propre de la Mode vers le point le plus rapproché de celui-ci : soit du discours vers la figure. En définitive, il s'agit de repartager le sensible au cœur de la Mode, en redonnant de la présence à ce qui fait le cœur de la Mode : il

²²⁰⁷ En ce qui concerne la notion de décadra, nous référons principalement à : Pascal Bonitzer, *Peinture et Cinéma, Décadrages*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985.

²²⁰⁸ Le fait qu'il y ait un « M » majuscule et un « m » minuscule a toute son importance dans ce syntagme.

²²⁰⁹ *QQP*, p. 15, p. 95, p. 139, p. 142.

²²¹⁰ Sabrina Champenois, « “Libé” en gilet, Par la Maison Martin Margiela », art. cit.

s'agit de redonner de la présence à la Mode, plus que de la représentation, de l'interprétation ou du commentaire – si l'on revient à l'éloge de la présence de Gumbrecht. Il s'agit de la mise en avant d'un

autre monde dans lequel la mode ne serait ni une intrigue, ni un spectacle, ni un scoop, ni une performance, mais une expérience [...], une investigation de forme et de fond, un mode d'expression assez parlant pour n'avoir besoin d'aucun autre porte-parole que lui-même²²¹¹

Ce retour à la figure est incarné par le silence du couturier, qui alors s'irradie dans toute son esthétique. Cette kénose de la Mode produit ainsi une Mode *en dehors* de la mode, soit la Mode essentialisée en un art du vêtement, ou un art de la couture. Ainsi, comme Olivier Saillard a pu avancer que les vêtements de Margiela « racontent le souvenir d'un vêtement qui fut un jour le centre de préoccupations communes, avant qu'il ne fonde comme neige au soleil »²²¹², nous en concluons logiquement que le couturier produit ainsi une approche *infantiale* de la Mode, en ramenant ainsi la Mode à un état d'enfance du vêtement. Ce motif de l'*infantial* du vêtement se vérifie dans bien des aspects de sa Mode, que ce soit littéralement ou figurativement. En effet, plusieurs collections du couturier reprennent des motifs de l'enfance, comme les poupées ou les habits de poupées. Le couturier affirme même dans le documentaire consacré à son œuvre²²¹³ que ses premières émotions de créateur de Mode sont nées en habillant des poupées, et *re-colorant* les habits de celles-ci. Le motif de l'*oversized* dans la Mode de Margiela découle, nous semble-t-il, aussi de la même logique : il s'agit, enfant, de s'habiller avec les habits des parents. En outre, ses autres *happenings* couturiers sont dans la même veine : nous pensons par exemple aux bijoux faits à partir de glaçons et de colorants, tachant ainsi les vêtements lors du défilé²²¹⁴ ; son obsession par rapport aux mannequins *Stockman*, repris parfois directement comme matériel couturier²²¹⁵, faisant du « cadre [...] le sujet même de la création »²²¹⁶, tout en étant reterritorisés par moments en mannequins de bois servant de support à dessin, mais détournés en figurine de jeux pour enfant ; ajoutons-y le geste récurrent consistant à peindre le corps de ses mannequins, notamment les bras²²¹⁷, comme si la peinture pouvait faire office de vêtement, voire de prolongement, d'une tenue. Nous remarquons ainsi que ce motif de l'enfance a

²²¹¹ Sonia Rachline, « Et si l'absence n'était pas un sujet ? » in *MMM*, pp.216-217.

²²¹² Olivier Saillard, « Maison Martin Margiela - Inventaire d'une mode » in *ibid.*, pp. 264-265.

²²¹³ Reiner Holzemer, *Martin Margiela, In his own words*, op. cit., 2019.

²²¹⁴ Maison Margiela, *Défilé Printemps-été 2006*.

²²¹⁵ Voir à ce sujet : Entrée "The Stockman busts from couture ateliers", dans « Glossary » in *MMM*, pp. 361-362. Caroline Evans, « Living Dolls » in *Fashion at the edge*, op. cit., pp. 165-176.

²²¹⁶ Olivier Saillard, « Maison Martin Margiela - Inventaire d'une mode » in *ibid.*, pp. 264-265.

²²¹⁷ Maison Margiela, *Défilé Printemps-été 1992*.

accompagné toutes les attitudes de scientifique du vêtement associé à la personnalité de Margiela : ce que beaucoup ont appelé déconstruction pourrait s'appeler simplement curiosité, exploration ou devenir-jouet du vêtement.

Nous remarquons enfin que ce geste kénotique de la signification du couturier passe principalement par des *devenirs* dans sa Mode – en s'arrêtant sur la définition deleuzienne du devenir, notamment dans les formules des *devenirs mineurs*²²¹⁸, intimement liées aux notions d'événement et de désir²²¹⁹. Notons également que Caroline Evans a elle aussi perçu dans la Mode, notamment celle de l'anti-mode des années 90, un terrain propice à la question des *devenirs*²²²⁰ : suivant une certaine « affinité » avec la *transformance*²²²¹, la redéfinition du corps et des normes visuelles de genre dans ce type de Mode, la chercheuse en *fashion studies* légitime cette conception deleuzienne du devenir, particulièrement dans son opposition à toute forme de processus majeur²²²². Par là, nous nous référons ainsi à toutes les instances de pouvoir que l'on a identifiées jusqu'à présent dans notre travail de recherche : visualité, doxa, spectacle, police (au sens de Rancière), régime esthétique figuratif, et ainsi de suite. Déjà en compagnie de Guattari Deleuze s'exprimait ainsi :

*Il n'y a de devenir que minoritaire. [...] En dressant la figure d'une conscience universelle minoritaire, on s'adresse à des puissances de devenir qui sont d'un autre domaine que celui du Pouvoir et de la Domination. C'est la variation continue qui constitue le devenir minoritaire de tout le monde, par opposition au Fait majoritaire de Personne. Le devenir minoritaire comme figure universelle de la conscience s'appelle autonomie. [...] [C]'est en utilisant beaucoup d'éléments de minorité, en les connectant, en les conjuguant, qu'on invente un devenir spécifique, imprévu.*²²²³

Deleuze et Guattari rejoignent ici à nouveau Lyotard, pour qui la problématique du différend « commence lorsqu'un genre de discours se présente comme le tout du langage »²²²⁴ – c'est-à-dire quand un régime de phrase cherche à avoir une assise majeure sur les autres. Les *devenirs mineurs* relèvent alors de ces inventions de nouveaux idiomes, capable de combler les vides créés par des *phrases en souffrance* – du fait d'un différend.

²²¹⁸ CC

²²¹⁹ « Le devenir est le processus du désir ». *1000P*, p. 345.

²²²⁰ Caroline Evans, *Fashion at the edge*, op. cit., p. 6.

²²²¹ TD.

²²²² Au sujet de l'importance de cette notion dans une approche deleuzienne à la Mode, nous pouvons aussi nous référer à : Anneke Smelik, « Gilles Deleuze, Bodies-without-organs in the Folds of Fashion », art. cit.

²²²³ *1000P*, pp. 134-135

²²²⁴ Gérald Sfez, *Lyotard, La partie civile*, Paris, Michalon, 2007, p.95.

Les vêtements de Margiela nous font ainsi redéfinir la Mode comme une tension entre minorités et majorité selon la perspective deleuzienne, avec la Mode en tant qu'injonctions vestimentaires assimilable à une perception majeure du vêtement. Rappelons que le majeur dans la philosophie deleuzienne ne correspond pas à une autorité du plus grand nombre, mais bien plus à l'imposition d'un modèle à suivre²²²⁵ – tel que le « forcer à dire » qu'il a exposé dans sa conférence sur la définition d'un acte de création²²²⁶. Au contraire, le mineur est ce qui s'engage toujours dans du devenir, c'est-à-dire comme une manière de repenser les systèmes, de les relancer ou de les réarticuler. Ce propre du mineur s'exprime d'ailleurs du cœur du majeur, comme Deleuze et Guattari l'ont démontré à partir de la notion de *littérature mineure*²²²⁷, et de la langue qui l'anime : non pas une langue autre que la langue majeure, mais une expression de la langue mineure au cœur même de la langue majeure. Ainsi, Margiela propose sa Mode singulière à partir de *lamode*, et nous rappelle, en un sens, l'attitude de l'artiste sud-coréen Nan Jun Paik, lequel qui critique la technologie à partir même de la technologie²²²⁸. En faisant de la Mode un jeu, Margiela redéfinit la Mode non plus comme une institution à la botte de tout pouvoir (« c'est comme ça qu'il faut s'habiller », et « c'est comme ça que les puissants s'habillent », en s'assurant que seuls les puissants aient accès à ces habits de pouvoir), mais comme un espace d'expérimentation proprement humain (« c'est comme cela que l'on *peut* s'habiller »), sans pour autant faire en sorte que tout puisse s'exprimer dans la Mode et que celle-ci ne puisse plus tenir debout, car la Mode qu'il présente n'est pas une forme nihiliste d'indiscernation vestimentaire. Il propose une véritable kénose en « incarnant » directement ce qu'il propose : ainsi sont des propositions couturières, et, quand bien même celles-ci peuvent échouer dans le fait de plaire à tous les acteurs de la Mode, elles permettent au moins de repenser de la Mode, et ce « re-penser » se passe pourtant d'un parler, voire d'un penser calqué sur le discours articulé. Là où Olivier Scheffer estimait voir dans le figural comment pense une image²²²⁹, Margiela nous propose de la pensée rien qu'avec du vêtement. Évidemment, il n'est pas le seul à faire ainsi. On pourrait même dire que la plupart des couturiers pouvant se vanter d'avoir eu un parcours comme le sien – c'est-à-dire l'ensemble des couturiers ayant été directeur créatif d'une griffe de Mode – relèvent de cette kénose, tant il y a des barrières pour

²²²⁵ Gilles Deleuze, « G comme gauche » in *L'abécédaire*, *op. cit.*

²²²⁶ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », art. cit.

²²²⁷ *KPLM*.

²²²⁸ « J'utilise la technologie afin de mieux la haïr. » (Traduction personnelle de « I use technology in order to hate it properly ». Nam June Paik cité dans : Hua Hsu, « How Nam June Paik's Past Shaped His Visions of the Future », *The New Yorker*, 29/03/2023, URL : <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/how-nam-june-paiks-past-shaped-his-visions-of-the-future>. Consulté le 07/06/2024.)

²²²⁹ Olivier Scheffer, « Qu'est-ce que le figural ? », art. cit., pp. 912-913.

arriver à ce stade professionnel – barrières aussi bien propres au champ de la Mode, que barrières propres à tout être humain s’engageant dans une activité de création de ce calibre.

Nous remarquons alors qu’en dernier lieu, Margiela montre à quel point l’attitude kénotique est nécessaire pour tout acte réel de création – réel, car dégagé de toute répétition, représentation ou aliénation. Il ne s’agit pas seulement de recalibrer une relation entre entités séparées hiérarchiquement : il s’agit surtout de s’aliéner soi-même de tout ce qui fait obstacle à de la création. Nous pouvons donc boucler notre analyse avec notre introduction : la kénose est un synonyme conceptuel de la lutte contre les clichés de Deleuze, de la présence telle qu’elle s’articule chez Gumbrecht ou Sontag, des multiples avatars conceptuels de la signifiante chez Barthes, mais, surtout, la kénose est aussi en connivence conceptuelle et affectuelle avec la notion de figural, en ceci qu’elle permet à tout concept de se dégager de tout ce qui aliène en lui les affects premiers à sa conception, c’est-à-dire de revenir à cette *zone d’indiscernabilité* entre discours et figure, entre poésie et philosophie, et ainsi, entre art et communication. Dès lors, à l’image des analyses de Lyotard quant à John Cage qui laissait la matière sonore s’exprimer librement²²³⁰, la matière couturière chez Margiela est dans la même dynamique.

12.3.3. De la kénose comme achèvement de nos ambitions à propos du figural

Ainsi a été le parcours conceptuel que nous avons cherché à exposer dans notre travail. Il s’agissait avant tout de montrer dans l’attitude silencieuse de Margiela une stratégie du neutre propre au monde de la Mode : c’est-à-dire une idée propre à la Mode. Nous n’invoquons pas le signifiant « idée » ici à la légère. De même que Deleuze, nous sommes conscient que l’advenue d’une idée est une *fête*²²³¹, tant celle-ci est rare, notamment dans un monde régi par de la répétition – même si, ironiquement, Deleuze a pu démontrer dans sa thèse²²³² que la répétition n’existait pas ; tout n’est que répétition. Pour continuer sur l’approche deleuzienne de l’*idée*, ce dernier a pu affirmer que chaque art, chaque médium, chaque *chaoïde*²²³³ avait des idées qui lui étaient propres : « tantôt une idée en peinture, tantôt une idée en roman, tantôt une idée en philosophie, tantôt une idée en science. »²²³⁴ Certes, on peut retrouver une idée d’un domaine

²²³⁰ Jean-François Lyotard, « Capitalisme énergumène », art. cit. ; Jean-François Lyotard, « Plusieurs silences », art. cit. ; Jean-François Lyotard, « Notes sur le retour et le kapital », art. cit. ; *CP*, p. 93 ; Jean-François Lyotard, « La philosophie et la peinture à l’ère de leur expérimentation », art. cit. ; Jean-François Lyotard, « L’obédience », art. cit. ; Jean-François Lyotard, « Musique mutique », art. cit. ; Jean-François Lyotard, « Anima minima », art. cit. ; Jean-François Lyotard, « Musique et postmodernité », art. cit.

²²³¹ Gilles Deleuze, « Qu’est-ce que l’acte de création ? », art. cit., p. 291.

²²³² *DR*.

²²³³ *QQP*.

²²³⁴ Gilles Deleuze, « Qu’est-ce que l’acte de création ? », art. cit., p. 291.

d'expression dans un autre – une idée de roman dans le domaine du cinéma –, mais cette reterritorialisation n'implique pas qu'un territoire s'exprime au sein d'un autre : il s'agit plutôt de cette idée comme lien entre ces deux mondes. « Les idées, il faut les traiter comme des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression et inséparables du mode d'expression [...].²²³⁵ » Il en ressort ainsi que les idées peuvent être considérées comme des intensités, à l'image de la démarche deleuzienne de la *pop'philosophie* : elles sont des forces, des motifs – dans le sens de ce qui motive –, voire du désir. Ainsi, étant donné que l'idée-intensité est ce qu'il y a de commun entre concepts, affects, percepts et fonctifs, il apparaît que « les concepts sont exactement comme des sons, des couleurs ou des images, ce sont des intensités qui vous conviennent ou non, *qui passent ou ne passent pas* »²²³⁶. Nous avons ainsi cherché à exposer des idées en jeu dans la Mode, et nous estimons être arrivé au bout de notre parcours.

L'idée de Margiela que l'on trouve propre à la Mode – ce devenir-vêtement qui touche même la parole du couturier, ce dernier ne s'exprimant ainsi qu'avec le langage du vêtement, c'est-à-dire le silence – se vérifie ainsi dans tant d'autres domaines artistiques, scientifiques ou créatifs. Nous avons pu voir que le refus de s'expliquer sur ses intentions de David Lynch était dans la même optique. L'anonymat d'un Banksy – pour ne prendre que lui – relève de la même approche – même si ce dernier est bien plus bavard. Il en est de même pour ce geste consistant à cacher les visages de ses mannequins : nous pensons à l'art de John Baldessari – dont le style pictural est caractérisé par le recouvrement de visage par de la couleur sur des photographies²²³⁷ –, ou encore à celui de John Stezaker – qui, également, avait pour habitude de défigurer des photographies, mais avec des images de paysage²²³⁸. Cependant, ce geste de défiguration prend une tournure inédite dans le cadre du silence de Margiela : si la Mode a tant à voir avec le discours, se refuser à toute instance discursive, ne serait-ce même que dans leur figurativité, est tout autant signifiant. Nous trouvons peu anodin que, pour son défilé de *Alta Moda 2025*, Dolce & Gabbana ait ainsi fait défiler un mannequin avec un visage apparaissant au cœur même de la tenue. Nous y avons retrouvé la dialectique corps/visage au cœur des *problèmes* de Mode

²²³⁵ *Ibid.*

²²³⁶ *DLG*, p. 10.

²²³⁷ Il présentait son « travail [comme] une tentative de voir le monde différemment, parce qu'['il est] fatigué de le voir comme on nous le présente. » Il disait également que l'acte « de voir implique de disséquer la façon dont [...] on voit. De cette manière on observe un effort pour repérer les codes et dispositifs cachés de contrôle et de manipulation ». (John Baldessari cité dans : Jeanne Brun, « John Baldessari, La dissociation des idées » in Itzhak Goldberg (dir.), *Lieux communs, L'art du cliché*, Paris, CNRS Éditions, 2019, pp. 85-92.)

²²³⁸ Les photomontages de John Stezaker sont notamment au cœur de l'article suivant : Caterina Borelli, « Bodies of architecture, an Essay on Photomontages / un essai en photomontages », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* (en ligne), 18, 2023, URL: <http://journals.openedition.org/craup/13026>. Consulté le 31/10/2024.

soulevés par Margiela. Il en ressort ainsi que dans cet ensemble moléculaire d'idées de Margiela propres à la Mode, nous avons choisi d'explorer et de présenter ultimement leur résonance avec ce concept de kénose. Il s'agit ici de relier d'une manière inédite, d'un côté une attitude sûrement dictée par un ensemble d'affects, et de l'autre une figure qui a travaillé la culture visuelle et conceptuelle du monde qui a vu naître en son sein la Mode. Comme nous l'avons montré, en se retirant, Margiela crée une vacuole de silence, faisant office d'écologie de l'attention. Cette attitude est donc pleinement figurale. Nous achevons alors ce dernier chapitre en renouant avec une approche antique de la notion de figure : de même que la *figurologie* a longtemps consisté à repérer les résonances entre l'Ancien et le Nouveau Testament, nous affirmons que le caractère kénotique du silence de Margiela relie cette démarche figurale avec la recherche d'une exténuation de la parole et du sens. Que Martin Margiela soit conscient ou non de l'aspect kénotique de ses gestes n'influence en rien notre jugement : il a provoqué une véritable révolution figurale de la Mode avec eux.

Conclusion

Fermer notre réflexion ?

Ce qui reste quand il ne reste rien, quand les mots sont envolés. La littérature est cette restance, cette résistance : un souffle, un accent. (Jean François Lyotard, « La male oreille » in Philippe Bonnefis, *Céline, Le rappel des oiseaux*, op. cit., p. VIII.)

Nous voici donc arrivés à la fin de notre réflexion. Celle-ci a débuté par le *pré-texte* du silence chez Martin Margiela, pour se conclure sur une nouvelle approche de la notion de kénose, et, ce, grâce à l'apport des réflexions autour du figural, et de ses dérives conceptuelles (dispositif pulsionnel, *infantial*, la chose, etc.). Au sortir de notre étude, il en ressort que celle-ci aura été possible principalement à partir des pensées de Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, et Roland Barthes. Ainsi, parvenu à ce stade, il apparaît alors que toutes les questions que nous nous sommes posées ne méritent pas de réponse, ou, du moins, chercher à y répondre n'offrirait que peu de satisfaction – car ainsi est la *voie du figural* : il s'agit avant tout de montrer qu'il y a de l'imprésentable, c'est-à-dire de montrer des *problèmes*, plus que des solutions. C'est en cela que la pensée du figural, d'influence lyotardienne, est dans la continuité du travail de critique kantien, centré sur les *antinomies*.

Par exemple, dans le cadre de notre travail, nous pourrions présenter celle-ci : *la Mode est-elle un discours ?* ou *le contraire d'un discours ?* Il est évident que chacune de ces propositions a, au moins, autant d'arguments que l'autre – même s'il est vrai que nous avons souvent pris le parti de la seconde, mais il le fallait pour pouvoir déplier logiquement au mieux le silence de Margiela. Le figural nous permet, en tout cas, de voir qu'il n'existe aucune démarcation claire entre ces deux approches de la Mode : celle-ci se situe aussi bien dans l'espace du discours qu'en dehors²²³⁹ ; ou plutôt, elle se situe dans une *zone d'indétermination* ou d'*indiscernabilité*²²⁴⁰ – concept ô combien deleuzien, car focalisé sur le(s) devenir(s)²²⁴¹ – entre ces deux approches. *Figure* est alors un des noms de cette indétermination²²⁴², et c'est celui que nous avons choisi. La problématique de la langue de la Mode a en effet une valeur avant tout heuristique – aussi bien à propos d'un travail scientifique de la Mode, que d'un travail créatif

²²³⁹ Ce qui est, finalement, la thèse centrale du *Discours, figure* de Lyotard.

²²⁴⁰ *DLG*, p. 142.

²²⁴¹ *Ibid.*, pp. 8-9.

²²⁴² Nous aurions pu centrer notre thèse sur bien d'autres notions que nous avons citées (ou non), chacune logeant dans le voisinage conceptuel de la figure : écriture, intensité, différance, supplément, affect, signifiant flottant, castration, l'autre, etc. Il s'agit à chaque fois de penser dans et contre la notion de structure – ainsi est la boîte à outil conceptuelle du poststructuralisme.

et artistique autour de la couture. Il est à se demander si le sujet de notre travail se situe dans une discipline aujourd'hui disparue ou à venir, ancêtre et héritière à la fois de la philosophie et de la poésie, et que, chacun à sa manière, des philosophes comme Deleuze ou Lyotard, ou un artiste comme Margiela, a essayé de reproduire – les premiers en délogeant la philosophie de la théorie, le second en relogant l'esthétique dans le concept²²⁴³. En tout état de cause, faire de la Mode sous le modèle de la langue, ou à l'encontre de la logique linguistique, permet dans chaque cas de produire de la figure couturière – et les figures que nous avons travaillées ont donc impliqué de penser cette question contre le discursif. Gageons qu'une autre thèse sur le même sujet, mais à partir d'un pré-texte différent (à propos, par exemple, d'un autre couturier), impliquerait un développement différent, mais arriverait en bout de course au même type de conclusion.

Autre question : comme on l'entend si souvent, *les vêtements créés par Margiela font-ils véritablement office de paroles pour ce créateur ?* Ne sont-ils pas plutôt la preuve – suivant leur rejet déterminé de toute *iconicité* – qu'*il n'y a aucune discursivité* dans sa Mode ? Quand bien même nous pencherions personnellement pour la seconde proposition, nous admettons qu'il n'y a aucun mal à s'engager dans la première : là est l'intérêt de la métaphore, comme l'a explicité Barthes en affirmant que *l'écrivain*, à la différence de *l'écrivain* – le pendant scientifique de l'écrivain, tel qu'on le compte dans la recherche académique – pouvait se permettre de proposer de la pensée à partir de la métaphore²²⁴⁴ ; voire, dans notre cas, de la figure. Nous tranchons ainsi sur cette question en affirmant que les vêtements de Margiela sont des figures, selon toute la dimension polysémique de ce terme présentée par Lyotard : à nouveau, celle-ci se situe à l'embouchure du discours et, paradoxalement et de façon absurde, de la figure. Il s'agit ainsi de saisir un *geste* dans les vêtements de Margiela plutôt qu'une *parole* : le couturier nous montre que l'on ne peut territorialiser pleinement la Mode (et sa signification) dans les disciplines du discours ou de l'image. Il s'agit ainsi de *protester*, et non pas juste contre le fait d'inclure forcément la Mode dans la *communication généralisée* analysée par Lyotard, mais de protester contre le fait de *fermer* toute interrogation quant à la Mode et au territoire d'expression dans lequel elle se situe.

C'est ainsi que l'attitude de Margiela relèverait d'une forme de *sublime*, comme Lyotard l'a étudiée vers la fin de sa vie. Dans ce terme repris de la troisième critique kantienne, Lyotard

²²⁴³ Susannah Frankel, « The birth, death, and re-birth of conceptual fashion », art. cit.

²²⁴⁴ Roland Barthes, Maurice Nadeau, *Sur la littérature*, op. cit.

perçoit un avatar de ce qu'il avait déjà constaté dans le figural : il s'agit, pour l'artiste, de protester contre toute assignation de son geste à une *grammaire* prédéfinie, trahissant potentiellement ses intentions. Nous pouvons donc revenir au texte *Freud selon Cézanne* de Lyotard²²⁴⁵ – qui a, pendant un temps, inspiré le titre de notre travail²²⁴⁶ – : l'histoire de l'art au XX^e siècle démontre un certain refus de réduire l'image, l'art et la figure à de la représentation ou à du signe iconique. Il est ainsi possible de penser *par* et *avec* les images, sans chercher à *singer* de la pensée articulée : il importe alors de se *dessaisir* des images – pour reprendre un vocabulaire didi-hubermannien²²⁴⁷. Ce geste potentiellement initié par Cézanne transcende le seul domaine des arts, et se situe aussi dans l'évolution de la pensée conceptuelle en général, des années d'après-guerre à aujourd'hui : il se trouve que le *re-partage du sensible* appelé par Rancière²²⁴⁸ se situe dans le même cadre, tout comme la *lutte contre les clichés* chez Deleuze, la mise en avant de *la présence* chez Gumbrecht, et, bien entendu, dans toutes les pensées de la figure que nous avons exposées.

Ainsi, pour boucler la boucle, le rapprochement Margiela/Lyotard est légitime dans le sens où il expose à quel point les artistes pensent et les penseurs font de l'art en cette ère du sublime : c'est bien la pensée de la *pop-philosophie* que Deleuze a présenté à quelques reprises, et que Lyotard a appelé en estimant que la philosophie aurait tout à gagner à s'inspirer des arts expérimentaux, comme le cinéma²²⁴⁹ – ainsi serait cette discipline potentiellement disparue ou à venir que nous avons mentionnée ci-avant, à l'embouchure du concept et de l'affect. La troisième problématique implicite de notre thèse est du même acabit : selon la pensée de Roland Barthes, *le langage-Mode est-il hétérogène à toute possibilité d'être littérature* ? Cette question nous permet alors d'explicitier une des *trouvailles*²²⁵⁰ que nous avons rencontrées au long de notre travail de recherche. En effet, nous avons commencé cette étude en sous-estimant l'importance de Barthes dans le développement de nos problématiques. Nous avons fait du travail de Barthes sur la Mode l'exemple à ne pas suivre : à la suite d'un certain consensus dans les études de Mode, l'étude de la Mode chez Barthes était en quelque sorte résolue, voire dépassée. Ce constat découle directement de son *Système de la Mode*, et de la place de cet ouvrage dans son œuvre. Sorti en 1967, mais fruit d'un travail de plusieurs années, il signalait en

²²⁴⁵ Jean-François Lyotard, « Freud selon Cézanne », art. cit.

²²⁴⁶ Nous comptons, pendant un moment, l'intituler : *Lyotard selon Margiela, le figural dans la Mode*.

²²⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 25.

²²⁴⁸ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit.

²²⁴⁹ *RP*, p. 9.

²²⁵⁰ Concept au centre de la thèse de Chris Doude van Troostwijk. (Chris Doude van Troostwijk, *Trouvailles*, op. cit.)

quelque sorte la fin de la seconde période de la vie intellectuelle de Barthes. Il souhaitait faire de ce travail sa thèse d'État, mais il a rencontré quelques rejets de la part d'un certain nombre de potentiels directeurs de thèse. Ce texte diffère ainsi de bien des textes célèbres de Barthes, et se rapproche alors de son autre grand texte de sémiologie (les *Éléments de sémiologie*²²⁵¹). Ce texte a alors fait l'objet d'une *ivresse méthodologique*, qui a obscurci grandement sa lecture. *A posteriori*, Barthes le jugeait lui-même peu abouti, quand d'autres l'ont présenté comme raté. Cette ivresse méthodologique témoigne surtout d'un besoin de s'éloigner de sa première tentative sémiologique, celle des *Mythologies*, considérée par certains grands noms de la sémiologie comme de la « psychologie sociale »²²⁵² (terme dérogatoire qualifiant ce travail de peu scientifique).

Système de la Mode semble donc faire l'objet d'une certaine *blessure* pour Barthes, à partir d'un modèle dont il s'est éloigné par la suite, notamment après sa rencontre avec Kristeva, le groupe *Tel quel*, etc. – point de départ du dernier Barthes, celui de la recherche d'un *signifiant sans signifié*. Pour ce dernier Barthes, *Système de la Mode* présente néanmoins des prémices de ce travail à venir (et resté inachevé du fait de la mort soudaine de l'auteur en 1980). Il y montre que la Mode présente des *simulacres* de signifié, et qu'au fond, si elle est langage, elle est surtout illustration du *structuralisme en action* (« La longueur des jupes évolue selon un balancier dialectique »). La Mode s'intègre ainsi finalement dans cette critique de la *doxa* qu'il a entamée avec les mythologies. Cela étant, pour entamer la fin de la place de Barthes dans nos recherches, il nous est apparu qu'il y avait cependant une manière plus ou moins neuve d'approcher la place de Barthes dans les études de Mode : il nous est apparu que la question fondamentale de Barthes quant à la Mode, une question sous-jacente, qu'il n'a jamais formulée, est la suivante (surtout quand on regarde l'ensemble de l'œuvre de Barthes :

Si la Mode est un langage (comme il l'affirme à de multiples reprises), peut-elle faire alors objet de littérature ?

Cette question a émergé au sein de nos réflexions, car elle s'intègre aisément dans l'actualité de la question figurale. Nous ne percevons ainsi pas dans l'œuvre de Barthes une opposition entre *discours usuel* et *littérature*, mais plutôt une forme de complémentarité. Si opposition il y a, c'est entre *répétition désincarnée* et *apparition de phrases* – ce qu'il a pu appeler *littérature* ou *écriture*, qui recoupe l'opposition chez Lyotard entre *événement* et *répétition*, dont il s'est

²²⁵¹ Roland Barthes, « Éléments de sémiologie » in *L'aventure sémiologique*, op. cit., pp. 17-54.

²²⁵² Georges Mounin, dans : François Dosse, *Histoire du structuralisme*, Tome I, op. cit., p. 101.

servi pour critiquer le structuralisme dans les années 1970. Barthes a ainsi présenté la Mode comme un *langage sans littérature*, sans possibilité de faire émerger du poétique. Il rejoint ici Lyotard pour qui la Mode n'est que répétition, et s'oppose à l'art (qui consiste à « présenter qu'il y a de l'imprésentable »). Il est d'ailleurs notable que, dans son *Système de la Mode*, Barthes s'est attaché à étudier la Mode selon un corpus le moins à même de faire émerger du poétique/du littéraire : la presse de Mode. Il n'a pas jugé bon, par exemple, d'aller puiser dans son texte *le match Courrèges/Chanel* ou d'étudier la haute couture d'une Schiaparelli, à savoir des exemples non de Mode, mais d'art. Or, ce que donne à penser Margiela, c'est bien que la Mode et l'art peuvent s'entrecroiser dans cette *zone d'indiscernabilité* conceptuelle que l'on a cherché à dévoiler dans notre étude.

Cela étant, quand on regarde les autres textes de Barthes, surtout ceux de sa dernière période, on peut remarquer dans la Mode de Margiela une possibilité de voir du poétique dans la Mode, avec de la Mode. Finalement, pour saisir du poétique dans la Mode avec Barthes, il nous faut donc non pas faire ce qu'il appelait dans son autobiographie (*Barthes par Barthes*), mais se servir d'un Barthes (le troisième) *contre* un autre (le second). Il nous est apparu ainsi que la question du figural dans la Mode appelait une autre, plus fondamentale : la possibilité de voir de l'artistique (ou du littéraire, selon le langage de Barthes) dans la Mode, cet objet couramment perçu comme dénué de toute potentialité de cette sorte. C'est une question simple, à propos de laquelle tout le monde a un avis, et celle-ci donne souvent à voir à quel point nous avons des *connexions affectuelles* avec cet objet (la Mode). En mettant en avant ce couple heuristique Margiela/Lyotard, nous pensons donc pouvoir permettre aux études de Mode d'aller un peu plus loin à propos de Barthes, et de ne plus le coincer dans une certaine place du canon scientifique des études de mode, c'est-à-dire *l'idée que selon Barthes, la mode serait (juste) un langage*.

Le travail de Dick Hebdige, que nous avons mentionné, offre des voies d'accès vers cette question, de même que les réflexions d'Emanuele Coccia sur la Mode l'adaptent à l'ère intellectuelle moderne, mais le font dans une perspective bien éloignée des considérations de feu Roland Barthes. Le meilleur moyen de mener ce projet de recherche inédit est de nous concentrer sur les penseurs de l'époque de Barthes, partageant les mêmes intérêts intellectuels que celui-ci, et qui lui ont survécu. C'est pour cela que nous nous reposons autant sur les poststructuralistes français dans notre texte, et principalement sur Jean-François Lyotard²²⁵³.

²²⁵³ Bernard Stiegler a attesté de la logique de ce rapprochement : « [Lyotard] avait une immense qualité, comme Roland Barthes, qui était un immense défaut, comme Roland Barthes, il avait des passions : dans les années 1950 il étudia la phéno, à la fin des années 1950 il combat la guerre d'Algérie, puis il s'engage et entre dans les cercles

Nous sommes conscient que notre objet de recherche aurait pu être alors articulé avec un autre grand nom de la *French Theory* – Derrida (tant la déconstruction est accolée à Margiela), Baudrillard (qui a le plus travaillé sur la Mode), Foucault, etc. Mais, au-delà de nos inclinaisons et familiarités intellectuelles, nous estimons que Lyotard est celui dont l'œuvre résonne le plus avec la *problématique-Margiela*, ne serait-ce qu'à partir de ses concepts de figural, de différend et d'*infantial*. De plus, comme nous le démontrons dans notre première partie, nous reposer sur Lyotard dans notre travail permet également de démontrer l'intérêt qu'il y aurait à raviver la popularité de cet auteur, ne serait-ce qu'au sein des disciplines d'études visuelles, d'études de culture visuelle et d'iconologie politique.

En plus d'avoir déterminé que l'apport premier de notre recherche consistait à prolonger les réflexions de Barthes à propos de la possibilité d'une *littérature* – au sens de contraire de la *prose* – dans le *langage-Mode*, nous avons remarqué également que Margiela n'était qu'une voie d'accès parmi tant d'autres – même s'il nous faut signaler qu'elle nous semble être la voie la mieux désignée pour aborder cet ensemble de problématiques. Par exemple, comme nous l'avons déjà mentionné, la problématique de la *beauté sauvage* chez Alexander McQueen²²⁵⁴ est un objet de réflexion saillant, ne serait-ce que dans une reprise du travail du sublime chez Lyotard. Mais le silence singulier de Margiela permet de déterritorialiser cette problématique en dehors des études de Mode, d'histoire de l'art ou d'esthétique, pour la reterritorialiser finalement dans les études littéraires. Nous pouvons ainsi profiter de notre thèse pour confirmer l'intérêt et la pertinence de la pensée de Lyotard sur les questions actuelles de ce champ d'études.

Ainsi est donc le fil de notre pensée : de Margiela à Lyotard, en passant par Barthes, les auteurs poststructuralistes et les études visuelles internationales, pour revenir à Margiela.

Le bilan de notre étude

C'est donc à partir de ce constat – celui de la mise en évidence d'une *zone d'indiscernabilité* entre concept et affect par la Mode de Margiela, analysée à l'aune du figural – que nous avons agencé notre thèse. Nous avons choisi de faire apparaître Martin Margiela seulement dans un troisième temps : nous avons préféré nous attarder tout d'abord sur les

“conseil ouvrier”, ensuite il s'engage dans le pulsionnel derrière Deleuze, il crée l'économie libidinale, et après... » (Bernard Stiegler, dans : Bernard Stiegler, Mehdi Belhaj Kacem, *Philosophies singulières Conversation avec Michaël Crevoisier*, Paris, Zurich, Berlin, Diaphanes, 2021, p.177.)

²²⁵⁴ Andrew Bolton (dir), *Alexander McQueen : Savage Beauty*, op. cit.

conflits entre texte et image (partie 1 de notre étude), pour les illustrer ensuite dans la Mode (partie 2 de notre étude), et les résoudre avec la Mode de Martin Margiela (partie 3 de notre étude). Plutôt qu'un mouvement dialectique, nous avons structuré notre travail comme une forme d'entonnoir, partant d'une base large (les conflits entre textes et images), et se terminant sur une pointe conceptuelle (la kénose), et Margiela a avant tout été un *véhicule* en fin de course pour arriver à cette conclusion d'ordre à la fois mystique et profane.

Pour préciser la nature de cet entonnoir, il s'agissait, dans un premier temps, d'exposer à quel point notre objet s'inscrit dans des problématiques contemporaines : celles des *études visuelles*, voire *l'iconologie politique* en particulier (notre chapitre 1).

À partir de là, nous avons constaté à quel point la pensée de Lyotard, notamment celle de ses première et seconde phase – centrée sur la figure et le différend, respectivement – pouvait apporter énormément aux réflexions de cette discipline (chapitre 2), particulièrement à l'heure du *tournant pictorial* (chapitre 3), et, qu'ainsi, la question de la tension entre discours et Mode pouvait être éclairée d'un jour nouveau par la question du figural – qui ainsi fait l'objet du chapitre 4.

Nous nous sommes ainsi arrêté sur les perceptions du figural de Lyotard, Deleuze et Guattari (en 3 entités distinctes) : le premier dont le figural se situe dans un *au-delà du lisible* et dont le texte opère une *cartographie de force* (et par « texte », nous nous référons au sens large de ce terme) ; le second, Deleuze, pour qui le figural mène au *dépassement de la figuration* en peinture – comment faire pour qu'une image ne fasse pas récit, sans être pour autant du *gribouillis*²²⁵⁵ ? Le troisième, Guattari, qui, dans une perception plus politique de la figure, a calqué l'opposition figuratif/figural sur le *socius*²²⁵⁶, sur les rapports sociaux, et sur notre rapport à l'écoute de nos représentants, et de nos médias : le figural y apparaît comme une voie de sortie hors du *devenir-ventriloque* que le spectacle – ou le *Grand Zéro*, chez Lyotard²²⁵⁷ – nous impose.

Dès lors, après avoir explicité ce que nous entendions par les signifiants « vêtements », « Mode » et « *apparure* » – soit la part *poétique* des expressions de Mode – (chapitre 5), nous avons observé comment les études de Mode s'étaient développées à partir d'un besoin

²²⁵⁵ *SP*, p. 101.

²²⁵⁶ *AO*.

²²⁵⁷ Ce concept est une adaptation du concept lacanien du *Grand Autre*. Il est au cœur de la réflexion d'*Économie libidinale*. (*EL*.)

d'associer la Mode au *logos* (chapitre 6), comme l'illustre particulièrement la popularité de la figure de style de la prosopopée « langage des vêtements », en particulier dans le travail de l'autre penseur majeur à l'origine de nos réflexions, Roland Barthes, ainsi que dans la façon dont les couturiers définissent eux-mêmes leur travail – suivant les notions de *poésie couturière* et de *patrimoine spirituel* – (chapitre 7).

Nous avons pu ainsi définir plus précisément le concept de *lamode*, comme approche figurative de la Mode ou de la haute couture (chapitre 8), pour l'opposer à la Mode de Martin Margiela (chapitre 9), que nous avons inscrite dans le concept d'*amode*, représentant pleinement la part figurale de la Mode (chapitre 10).

Enfin, nous avons conclu notre thèse en observant les stratégies figurales de Margiela, centrées autour des figures de la *Tabi*, du *non-visage* et du *contre-somatocentrisme* (chapitre 11), débouchant ainsi sur une approche séculière du concept de *kénose* (chapitre 12).

Le diagramme conclusif de notre étude

En dernier lieu, nous souhaitons refermer ce travail en soulignant un point qui a été mis en retrait tout le long : le fait que Martin Margiela ne travaille plus aujourd'hui dans le monde de la Mode, mais plutôt dans celui de l'art contemporain.

Nous pourrions voir en ce passage une forme de rejet de la Mode de celui qui fut couturier, et, par là, une forme de *désamour* de cet objet – mettant alors en péril toute notre entreprise, du moins en partie. Et pourtant il n'en est rien : ce sur quoi nous avons abouti dans notre étude est la mise en évidence d'une relation *amoureuse* entre le couturier belge et la Mode – en reprenant l'analyse de ce type de relation dans l'étude de Deleuze sur *Proust et les signes*, dérivant d'une forme d'apprentissage.

Apprendre, c'est d'abord considérer une matière, un objet, un être comme s'ils émettaient des signes à déchiffrer, à interpréter. Il n'y a pas d'apprenti qui ne soit l'« égyptologue » de quelque chose. *On ne devient menuisier qu'en se faisant sensible aux signes du bois, ou médecin, sensible aux signes de la maladie.* La vocation est toujours prédestination par rapport à des signes. *Tout ce qui nous apprend quelque chose émet des signes, tout acte d'apprendre est une interprétation de signes ou de hiéroglyphes.* L'œuvre de Proust est fondée non pas sur l'exposition de la mémoire, mais sur l'apprentissage des signes.²²⁵⁸

²²⁵⁸ PLS, p. 8.

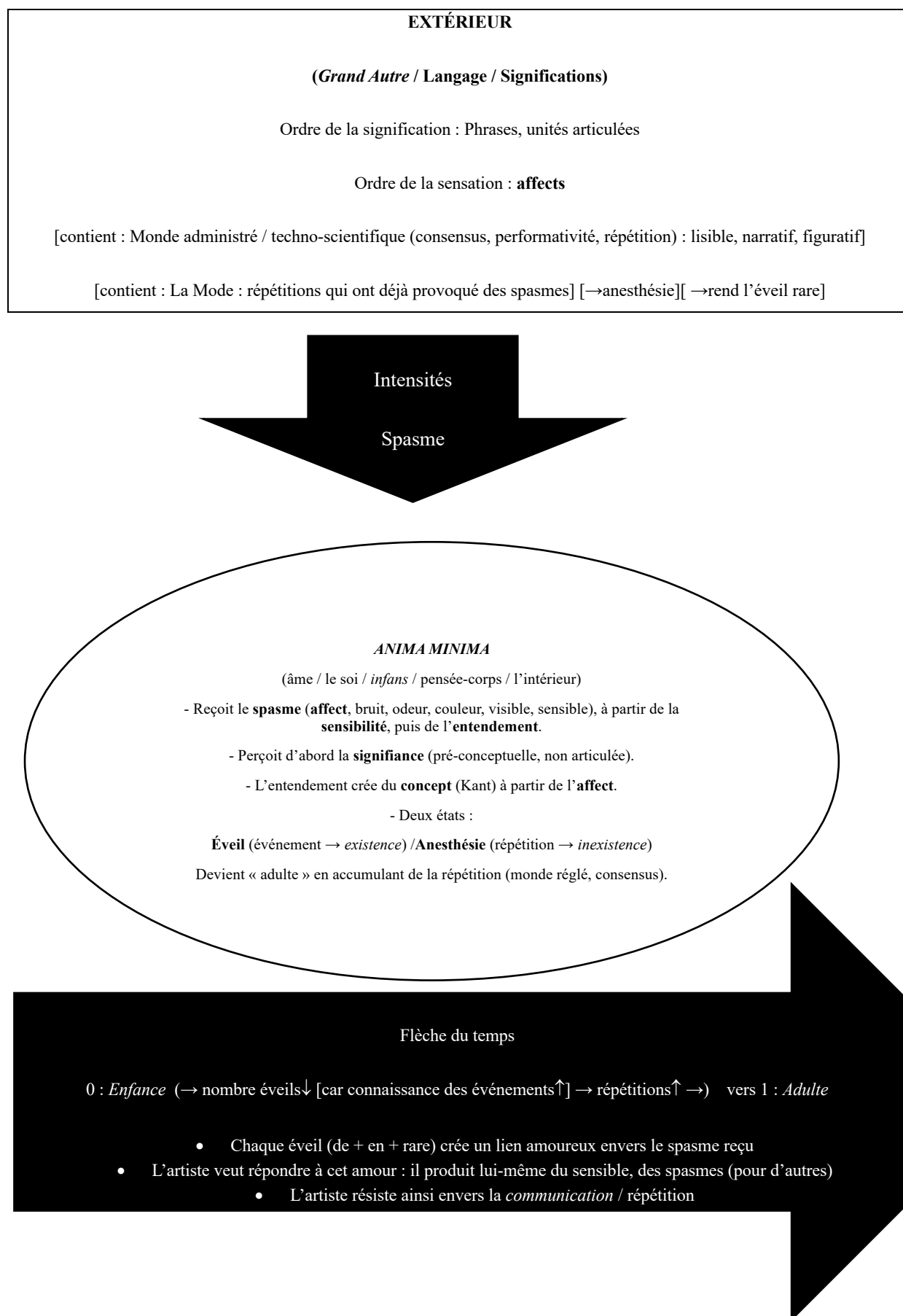
L'amoureux approche ce qu'il aime comme un *monde inconnu* qui l'obsède et le pousse à interpréter tous les signes qui le compose – il s'agit de *son* Albertine. Cela étant, bien que l'amoureux puisse subir une rupture de relation, la preuve de la persistance de son amour se donne à se voir dans la continuation de la *présentation* de la *recherche de compréhension* des signes qui émanent de l'être aimé.

Le travail actuel de Margiela dénote toujours d'une « recherche de compréhension » de problèmes couturiers, en utilisant encore et toujours une langue à l'opposé du langage articulé : la Mode hier, l'art contemporain aujourd'hui. Que ce soit dans son utilisation actuelle des matières tissées, de la mousse, des cheveux et de tant d'autres devenirs-apparences d'objets du quotidien dans son travail de plasticien, on ne peut contester la persistance d'une obsession envers les mêmes problèmes aujourd'hui.

Margiela illustre ainsi l'aventure de la *donation du sensible*, suivant les analyses lyotardiennes de la troisième critique de Kant. Nous pouvons alors conclure notre étude par un diagramme final, résumant le tout, et mettant en avant ce que nous avons pu appeler la *mystique lyotardienne* – une mystique malgré tout immanente et matérialiste. Ce procès est centré autour d'un *sujet*, prisonnier du corps, l'âme – que l'on désigne ici entre autre par le terme d'*anima minima* –, qui n'existe qu'à partir du moment où elle est *désanesthésiée*, processus qui n'apparaît qu'à partir du moment où elle est arrimée par une *donation* du sensible, provenant de l'en-dehors du corps – les *affects*, les *intensités*. Plus l'*anima minima* est exposée à de la répétition, plus elle tend à être anesthésiée : ainsi est la Mode d'obédience industrielle. Plus les réveils de l'âme lui paraissent alors précieux. Seul l'événement – tel que peut en produire un objet esthétique (comme une œuvre d'art) – peut alors à nouveau désanesthésier l'*anima minima* : c'est-à-dire la faire exister à nouveau. Cet objet esthétique fascine ainsi l'âme, qui n'existe qu'en sa présence ; et l'âme produit alors à son tour un objet de cette sorte, en cherchant à comprendre ce *mystère* qui la fait exister. Et ainsi serait *l'amour* – ou, si l'on reprend le vocabulaire des années 1970, *le désir* – dans cette *circulation du sensible* : il est ce qui caractérise un objet qui *fait* continuellement *exister* l'*anima minima*.

Bien que Margiela soit encore perçu aujourd'hui comme celui qui se tait, il continue malgré tout de livrer des propositions esthétiques – de *s'exprimer* par elles –, et celles-ci manifestent la présence toujours ardente de son amour pour un objet qui le poursuit encore aujourd'hui : le vêtement.

La mystique lyotardienne, Diagramme récapitulatif :



Bibliographie

1. CORPUS PRIMAIRE

1.1. Martin Margiela

1.1.1. Défilés de Mode

MARGIELA, Martin.

--- *Printemps-été*, 1989.

--- *Printemps-été*, 1990.

--- *Automne-hiver*, 1994.

--- *Prêt-à-porter, Printemps-été 1998*.

--- *Prêt-à-porter, Automne-hiver 1998*.

--- *Printemps-été*, 2006.

--- *Printemps-été*, 2009.

1.1.2. Publications officielles de la Maison (Martin) Margiela, ou accompagnant une exposition de Martin Margiela

DEBO, Kaat et VERHELST, Bob (dirs.). *Maison Martin Margiela, 20, The Exhibition*, Anvers, MoMu Printing, 2008.

HOUZÉ, Guillaume et LAMARCHE-VADEL, Rebecca (dirs.). *Martin Margiela, carnet n°7*, Paris, Lafayette Anticipations, 2021.

LUNA, Ian (dir.). *Maison Martin Margiela*, New York, Rizzoli International Publications, 2009.

1.1.3. Expositions

MARGIELA, Martin.

--- *Martin Margiela 9/4/1615*, Rotterdam, Musée Boijmans van Beuningen, 1997.

--- *Martin Margiela*, Paris, Lafayette Anticipations, 2021-2022.

1.2. Jean-François Lyotard

1.2.1. Ouvrages

LYOTARD, Jean-François.

--- *Discours Figure* [1971], Paris, Klincksieck, 2017.

--- *Des dispositifs pulsionnels* [1973], Paris, Galilée, 1994.

--- *Dérives à partir de Marx et Freud*, Paris, 10/18, 1973.

--- *Économie libidinale*, Paris, Minuit, 1974.

--- *Les Transformateurs Duchamp / Duchamp's Transformers* [1977], Louvain, Leuven University Press, 2010.

--- *Rudiments païens*, Paris, 10/18, 1977.

--- *Instructions païennes*, Paris, Galilée, 1977.

--- *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

--- *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983.

--- *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984.

--- *Le Postmoderne expliqué aux enfants, Correspondances, 1982-1985*, Galilée, 1986.

--- *Que peindre ?* [1987], Paris, Hermann, 2008.

--- *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988.

- Heidegger et « les juifs », Galilée, 1988.
- *La Guerre des Algériens*, Écrits 1956-1963, Paris, Galilée, 1989.
- *Pérégrinations*, Paris, Galilée, 1990.
- *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991.
- *Leçons sur l'analytique du sublime*, (Kant, *Critique de la faculté de juger*, §§ 23-29), Paris, Galilée, 1991.
- *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993.
- *La Confession d'Augustin*, Paris, Galilée, 1998.
- *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000.
- *Textes dispersés I : Esthétique et théorie de l'art*, Louvain, Leuven University Press, 2012.
- *Textes dispersés II : artistes contemporains*, Louvain, Leuven University Press, 2012.

LYOTARD, Jean-François (dir.).

- *Les Immatériaux* [Kit de presse], Paris, Centre Georges Pompidou, 1984.
- *Les Immatériaux, Album et Inventaire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984.

LYOTARD, Jean-François et THÉBAUD, Jean-Loup, *Au Juste* [1979], Paris, Bourgois, 2006.

LYOTARD, Jean-François, DESCOMBES, Vincent, KORTIAN, Garbis, LACQUE-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc. *La faculté de juger*, Paris, Minuit, 1985.

LYOTARD, Jean-François et MACCHERONI, Henri. *La Partie de Peinture/Partita di pittura*, Firenze, La Casa Usher, 1986.

LYOTARD, Jean-François, GUIBAL, Francis et ROGOZINSKI Jacob. *Témoigner du différend : Quand phraser ne se peut, Autour de Jean-François Lyotard*, Bordeaux, Éditions Osiris, 1989.

1.2.2. Articles scientifiques

LYOTARD, Jean-François.

- « Capitalisme énergumène », *Critique*, n°306, 1972, pp. 923-956.
- « Argumentation et présentation, La crise des fondements » in François Jacob (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle I – L'Univers philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 738-750.
- « L'aliénation », *Chimères, Revue des schizoanalyses*, 1998, 34, pp. 133-138.
- « La force des faibles », in *L'arc* n°64 [1976], Paris, Inculte, 2010, pp. 17-37.
- « Peinture et désir, Conférence inédite prononcée à la Sorbonne, le 9 décembre 1972 » in *Cités, Lyotard Politique*, 2011, 1, n° 45, pp. 117-129.
- « “Réponses” à Philosophie philosophie (09/1993) », *Cahiers critiques de philosophie*, 16, n°2, 2016, pp. 173-182.

LYOTARD, Jean-François ET BENVENUTO, Sergio. « La crise des avant-gardes » in *Ligeia*, 1995, 1 n° 17-18, 1995, pp. 9-18.

1.2.3. Articles de presse

LYOTARD, Jean-François. « Langage, temps, travail : entretien avec Giairo Daghini » *Change International*, 2/05/1984, pp. 42-47.

LYOTARD, Jean-François et BLISTÈNE Bernard. « Entretien avec Jean-François Lyotard », *Flash Art*, 6, 1985, pp. 28-31.

LYOTARD, Jean-François et MUNIER Jacques, « Idée pour un cauchemar », *Alliage : Culture - Science - Technique*, 1989, 1, pp. 12-20.

1.2.4. Documents audiovisuels

LYOTARD, Jean-François.

- *Entretien à propos de Moralités Postmodernes* [Émission télévisée], TV5, 1994.

--- PILLAUDIN, Roger. « Dialogues sur la condition post-moderne avec Vincent Descombes » [Diffusion radiophonique], *France-Culture*, 18/12/1979.

--- CAZENAVE, Michel, FERRY, Luc, NICOLESCU, Basarab, MESCHONNIC, Henri, LIPOVETSKY, Gilles, MAFFESOLI, Michel, HUYGHE, François-Bernard, FAIVRE, Antoine, DE MONTREMY, Jean-Maurice. « La Post-modernité », *Océaniques : des idées, des hommes, des œuvres* [Série d'émissions télévisées], 09/01/1989, France 3.

--- DESFONS Pierre, ADLER Laure, GODARD Jean-Luc, SOLLERS Philippe, FINKIELKRAUT Alain et BIETTE, Jean-Claude. *Le Cercle de Minuit* [Série d'émissions télévisées], 26/11/1996, A2.

2. CORPUS SECONDAIRE

2.1. À propos de Martin Margiela

2.1.1. Articles scientifiques

DRITSOPOULOU, Olga. « Conceptual Parallels in Fashion Design Practices : A comparison of Martin Margiela and John Galliano » in *The Journal of Dress History*, 1, 2, automne 2017, pp. 14-24.

EVANS, Caroline. « The Golden Dustman, A critical evaluation of the work of Martin Margiela and a review of Martin Margiela, Exhibition (9/4/1615) », *Fashion Theory*, 1998, 2, 1, pp. 73-93.

GILL, Alison. « Deconstruction Fashion, The Making of Unfinished, Decomposing and Re-assembled Clothes », *Fashion Theory*, 2, 1, pp. 25-50.

GECZY, Adam et KARAMINAS, Vicki, « Time, Cruelty and Destruction in Deconstructivist Fashion : Kawakubo, Margiela and Vetements », *Zone Moda Journal*, 10, 1, 2020, pp. 65-77.

MAKSIMOVA, Nadica. « Thoughts on : The Anti-fashion - Deconstruction Revisited », *Zone Moda Journal*, 10, 1, 2020, pp. 135-142.

MCRROBBIE, Angela. « Conceptual Fashion » in *British Fashion Design : Rag Trade or Image Industry?*, Londres, New York, Routledge, Taylor & Francis, 1998, pp. 48-52.

MENART-KIM, Soo Yoo. « Fragrance (untitled) by Maison Martin Margiela between Artwork and Commercial Product » in *Fashion Theory*, 26, 5, 2020, pp. 623-649.

NOVELLO PAGLIANTI, Nanta. « Le recyclage : de l'art à la création vestimentaire contemporaine. Les cas de Freitag et de Maison Martin Margiela », *Actes Sémiotiques*, 2014, n° 117, URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/4973>. Consulté le 22/09/2022.

PUNGETTI, Giovanni et CAPUTO, Stefano. « La création sans créateur : le cas de Maison Martin Margiela » in *Le Journal de l'École de Paris du management*, 94, 2, 2012, pp. 8-13.

REDDY-BEST, Kelly et DAVIS BURNS, Leslie. « Avant-Garde Fashion : A Case Study of Martin Margiela », *International Journal of Costume and Fashion*, 13, 2, pp. 1-13.

ROELEN, Nathalie. « Sémiotique du voile : le cas de Maison Martin Margiela », *Actes Sémiotiques*, 112, 2009, URL : <https://doi.org/10.25965/as.2007>. Consulté le 05/06/2021.

SUN, Wanyao. « Maison Margiela and its business model » in *Dean & Francis*, 1, 4, 2023, URL : <https://doi.org/10.61173/z46nqp98>. Consulté le 07/04/2025.

2.1.2. Articles de presse

AGERMAN, Johanna. « Interview : Martin Margiela », *Icon Magazine* (en ligne), 17/07/2009, URL : <https://www.iconeye.com/back-issues/martin-margiela>. Consulté le 01/05/2022.

ANGEE, Michael. « Fashion's Invisible Man: Martin Margiela (Pop at Palmetto) », *The Panther* (en ligne), 01/05/2022, URL : <https://www.thepalmettopanther.com/fashions-invisible-man-martin-margiela-pop-at-palmetto/>. Consulté le 08/07/2022.

ANONYME.

--- « Maison Margiela », *Vogue*, date en mise en ligne inconnue, URL : <https://www.vogue.com/fashion-shows/designer/maison-martin-margiela>. Consulté le 19/04/2022.

--- Entrée « Porcelaine 6 », dans le catalogue en ligne du Palais Galliera, URL : <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/palais-galliera/oeuvres/porcelaine-6>. Consulté le 21/04/2022.

--- Texte de présentation de l'exposition « Margiela/Galliera, 1989-2009 », du 03/03/2018 au 15/07/2018, *Paris Musées* (en ligne), URL : <https://www.parismusees.paris.fr/en/exposition/margiela-galliera-1989-2009>. Consulté le 24/01/2024.

BLANKS, Tim. « The Ghosts of Lang and Margiela », *Business of Fashion*, 16/06/2018, URL : <https://www.businessoffashion.com/articles/news-analysis/the-ghosts-of-helmut-lang-and-martin-margiela/>. Consulté le 27/04/2022.

ELAN, Priya. « Fashion legend Martin Margiela to make comeback as artist », *The Guardian* (en ligne), 04/01/2021, URL : <https://www.theguardian.com/fashion/2021/jan/04/fashion-legend-martin-margiela-make-comeback-artist>. Consulté le 25/04/2022.

FONTANEL, Sophie. « Lettre à l'invisible Martin Margiela », *Le Nouvel Obs* (en ligne), 24/03/2018, URL : <https://www.nouvelobs.com/mode/20180321.OBS3962/lettre-a-l-invisible-martin-margiela.html>. Consulté le 27/04/2022.

FRANKEL, Susannah.

--- « Martin Margiela : Fashion's Invisible Superstar », *The Independent* (en ligne), 16/07/2008, URL : <http://www.independent.co.uk/life-style/fashion/features/martin-margiela-fashions-invisible-superstar-868562.html>. Consulté le 26/04/2022.

--- « The Team Who Put the 'We' Into 'We Margiela' », *AnOther Magazine* (en ligne), 20/10/2017, URL : <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/10289/the-team-who-put-the-we-into-we-margiela>. Consulté le 18/04/2022.

JOHNSON-WHEELER, Lara. « Why Margiela's Tabi Boots Are Still Dividing Opinion, 30 Years On », *British Vogue* (en ligne), 01/03/2018, URL : <https://www.vogue.co.uk/article/what-to-know-about-margiela-tabi-boots>. Consulté le 06/09/2023.

JUDAH, Hettie. « How Martin Margiela Transformed Fashion's Cast-Offs », *Frieze*, 28/04/2020, URL : <https://www.frieze.com/article/how-martin-margiela-transformed-fashions-cast-offs>. Consulté le 27/04/2022.

MOORE, Booth. « Cult of impersonality », *Los Angeles Times* (en ligne), 09/09/2007, URL : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-sep-09-ig-notebook9-story.html>. Consulté le 22/11/2022.

MOSS, Jack. « Tracing Martin Margiela's Legacy Through Five Seminal Pieces », *AnOther Magazine* (en ligne), 08/03/2018, URL : <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/10655/tracing-maison-margiela-s-history-through-the-designer-s-most-famous-pieces>. Consulté le 21/04/2022.

MOTWARY, Filep. « Interview : Maison Martin Margiela in conversation with Filep Motwary », *FILEP MOTWARY, Un Nouveau Ideal*, 20/06/2010, URL : <http://www.filepmotwary.com/motwary/2010/06/interview-maison-martin-margiela-in-a-conversation-with-filep-motwary.html>. Consulté le 26/04/2022.

MOULINET, Magali. « L'énigme Martin Margiela magnifiée au Palais Galliera », *Le Nouvel Obs* (en ligne), 02/03/2018, URL : <https://www.nouvelobs.com/mode/20180301.OBS2944/l-enigme-martin-margiela-magnifiee-au-palais-galliera.html>. Consulté le 11/01/2022.

MOWER, Sarah. « Margiela, mon amour », *Vogue* (en ligne), 10/11/2015, URL : <https://www.vogue.com/article/martin-margiela-appreciation-sarah-mower>. Consulté le 08/07/2022.

MURK, Ninette. « L'héritage de Martin Margiela est immortel, la preuve par 4 », *Vice* (en ligne), 16/09/2019, URL : <https://www.vice.com/fr/article/lheritage-de-martin-margiela-est-immortel-la-preuve-par-4/>. Consulté le 06/06/2022.

PENNY, Daniel. « The Four White Stitches », *Even Magazine*, n°10, été 2018, URL : <https://evenmagazine.com/martin-margiela/>. Consulté le 24/01/2024.

PÉRIER, Jean-Marie. « Les créateurs de l'an 2000 », *Elle*, n°2814, 06/12/1999, p. 214.

PIZZUTO, Alexandra. « Les Tabi de Martin Margiela, du scandale au mythe », *Marie Claire* (en ligne), 2023, URL : <https://www.marieclaire.fr/histoire-tabi-margiela,1466274.asp>. Consulté le 25/09/2024.

SCHNEIER, Matthew. « Martin Margiela : The Silent Designer Whose Clothes Tell All », *The New York Times* (en ligne), 05/03/2018, URL : <https://www.nytimes.com/2018/03/05/fashion/martin-margiela-exhibition-palais-galliera-paris.html>. Consulté le 07/07/2022.

SINGER, Olivia. « The Tale of Margiela's Tabi Boot », *AnOther Magazine* (en ligne), 01/09/2015, URL : <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/7721/the-tale-of-margielas-tabi-boot>. Consulté le 06/09/2023.

SOCHA, Miles. « More Margiela, less Martin », *Women's Wear Daily* (en ligne), 05/03/2009, URL : <https://wwd.com/feature/more-margiela-less-martin-2047428-1520372/>. Consulté le 27/04/2022.

SPINDLER, Amy M. « Coming apart », *The New York Times*, 25/07/1993, section 9, p. 1.

VALGANON, Carla. « Martin Margiela, le créateur invisible à l'influence sans limites », *Views* (en ligne), 15/04/2020, URL : <https://views.fr/2020/04/15/martin-margiela-le-createur-invisible/>. Consulté le 25/04/2022.

YOTKA, Steff. « In 1998, Martin Margiela Sent Vogue a Fax », *Vogue* (en ligne), 19/03/2020, URL : <https://www.vogue.com/article/in-1998-martin-margiela-sent-vogue-a-fax>. Consulté le 01/05/2022.

2.1.3. Documents audiovisuels

CHERNICK, Alison, *The Artist Is Absent : A Short Film on Martin Margiela* [Court métrage], New York, Voyeur Films, 2015.

HOLZEMER, Reiner, *Martin Margiela, In his own words* [Long métrage], Munich, Reiner Holzemer Film, 2019.

2.2. À propos de Jean-François Lyotard

2.2.1. Ouvrages

CANY, Bruno, POULAIN, Jacques et PRADO, Plínio W. Jr. (dirs.). *Passages de Jean-François Lyotard*, Paris, Hermann, 2011.

COBLENCÉ, Françoise et ENAUEAU, Michel (dirs.). *Lyotard et les arts*, Paris, Klincksieck, 2014.

DÉOTTE, Jean-Louis. *Qu'est-ce qu'un appareil ?*, Benjamin, Lyotard, Rancière, Paris, L'Harmattan, 2007.

DURAFOUR, Jean-Michel. *Jean-François Lyotard : questions au cinéma, Ce que le cinéma se figure*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

FRAPPAT, Hélène. *Sous réserve*, Paris, Allia, 2004.

PAGÈS, Claire. *Lyotard et l'aliénation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

SFEZ, Géraud. *Lyotard, La partie civile*, Paris, Michalon, 2007.

VEGA, Amparo. *Le premier Lyotard : philosophie critique et politique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

2.2.2. Articles scientifiques

BERGEN, Véronique. « Cartographie des approches philosophiques de l'art » in *L'art même : Chroniques des arts plastiques de la fédération-Wallonie Bruxelles*, 69, 2016, pp. 3-7.

BERNARD, Gaëlle. « Écouter, parler, écrire. Droit à la parole et exigence de silence chez Lyotard » in *Sztuka i Filozofia*, 38-39, 2011, pp. 286-302.

DURAFOUR, Jean-Michel et FRIMAT François. « Présentation » *Cités, Lyotard Politique*, 2011, 1, n° 45, pp. 11-18.

ENAUEAU, Corinne. « La politique entre nihilisme et histoire », *Cités, Lyotard Politique*, 2011, 1, n° 45, pp. 103-115.

HASELDEN, Francis, « L'Autre Scène de Jean-François Lyotard », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2020, 1, n° 25, pp. 121-134.

HOCQUARD, Anita. « Jean-François Lyotard » in *Éduquer à quoi bon ? Ce qu'en disent philosophes, anthropologues et pédagogues*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 71-80.

SALANSKIS, Jean-Michel.

--- « Jean-François Lyotard, le gardien du différend », *Les Temps Modernes*, n° 599, mai-juin 1988, pp. 88-120.

--- « De la sensibilité à l'art et à son telos : Lyotard avec et contre Levinas », *Sztuka i Filozofia*, 3839, 2011, pp. 254-260.

2.2.3. Articles de presse

MAGGIORI, Robert. « Jean-François Lyotard, postmortem. Le philosophe, élaborateur du postmoderne, est mort à 73 ans » in *Libération*, 22/04/1998, pp. 37-38.

2.2.4. Documents audiovisuels

FINKIELKRAUT, Alain, DE FONTENAY, Elisabeth et SALANSKIS, Jean-Michel. « Les questions juives de Jean-François Lyotard », *Répliques* [Série d'émissions télévisées], 25/03/2006, France Culture.

2.3. Gilles Deleuze

2.3.1. Ouvrages de Gilles Deleuze

DELEUZE, Gilles.

--- *Proust et les signes* [1964], Paris, Presses Universitaires de France, 2022.

--- *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.

--- *Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

--- *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

--- *Francis Bacon, Logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil, 2002.

--- *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

--- *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

--- *Foucault* [1986], Paris, Minuit, 2004.

--- *Périclès et Verdi, La philosophie de François Châtelet*, Paris, Minuit, 1988.

--- *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

--- *Pourparlers, 1972-1990* [1990], Paris, Minuit, 2000.

--- *L'Île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002.

--- *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003.

--- *Sur la peinture, Cours mars-juin 1981*, Paris, Minuit, 2023.

--- et PARNET, Claire. *Dialogues* [1977], Paris, Flammarion, 1996.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix.

--- *L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.

--- *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

--- *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

--- *Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991], Paris, Minuit, 2005.

2.3.2. Ouvrages à propos de Gilles Deleuze

BEAULIEU, Alain (dir.). *Gilles Deleuze, héritage philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

CRESSOLE, Michel. *Deleuze*, Paris, Psychothèque, Éditions universitaire, 1973.

JDEY, Adnen. *Gilles Deleuze, la logique du sensible – Esthétique & clinique*, Cherbourg-en-Cotentin, De l'incidence, 2013.

ZOURABICHVILI, François. *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003.

DOSSE, François. *Gilles Deleuze et Félix Guattari, Biographie croisée*, Paris, La Découverte, 2009.

2.3.3. Articles scientifiques à propos de Gilles Deleuze

GABARRON-GARCIA, Florent. « "L'anti-Œdipe", un enfant fait par Deleuze-Guattari dans le dos de Lacan, père du "Sinthome" », *Chimères*, 2010, 1, n° 72, pp. 303-320.

2.3.4. Articles de presse à propos de Gilles Deleuze

DELEUZE, Gilles, RABINOW, Paul et GANDAL, Keith. « An interview with Gilles Deleuze, 25 May 1985 », *History of the present*, printemps 1986, p. 1.

2.4. Roland Barthes

2.4.1. Ouvrages de Roland Barthes

BARTHES, Roland.

--- *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

--- *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

--- *Système de la mode* [1967], Paris, Seuil, 2015.

--- *L'Empire des signes* [1970], Paris, Seuil, 2002.

--- *Le plaisir du texte* [1973], Paris, Seuil, 2014.

--- *L'aventure sémiologique* [1974], Paris, Seuil, 1985.

--- *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

--- *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

--- *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981.

--- *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III* [1982], Paris, Seuil, 1992.

--- *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1993.

--- *Le bleu est à la mode cette année, et autres articles*, Paris, IFM, 2001.

--- *Le Neutre, Notes de cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, IMEC, 2002.

--- *Le Neutre, Cours au Collège de France 1978*, Paris, Seuil, 2023.

--- et Nadeau Maurice. *Sur la littérature*, Grenoble, PUG, 1980.

2.4.2. Articles scientifiques et non-scientifiques de ou avec Roland Barthes

BARTHES, Roland.

--- « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 1964, Recherches sémiologiques, pp. 40-51.

--- « L'aventure sémiologique », *Le Monde* (en ligne), 07/06/1974, URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1974/06/07/l-aventure-semiologique_2541363_1819218.html. Consulté le 02/07/2025.

--- « Vingt mots clés pour Roland Barthes » (propos recueillis par Jean-Jacques Brochier), *Le Magazine littéraire*, n°97, février 1975, pp. 28-37.

2.4.3. À propos de Roland Barthes

LORRAIN, Dimitri. *Roland Barthes, la mélancolie et la vie*, Paris, Lemieux, 2015.

CIFALI, Mireille et ANDRÉ Alain. « La leçon de Roland Barthes » in *Écrire l'expérience, Vers la reconnaissance des pratiques professionnelles*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 318-328.

2.5. Mode, études de Mode

2.5.1. Ouvrages

AMADIEU, Jean-François. *Le Poids des apparences, Beauté, amour et gloire*, Paris, Odile Jacob, 2002.

AMBROSIO, Alberto Fabio.

--- *Théologie de la mode, Dieu trois fois tailleur*, Paris, Hermann, 2021.

--- *Mode et Religion, Habiller le sacré, sacraliser le look* [2021], Paris, Hermann, 2024.

--- *Per una morale contemporanea. Critica della moda pura*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2024.

--- et ROELEN, Nathalie (dirs.). *Mode modeste Entre éthique et esthétique*, Paris, Hermann, 2023.

B., AGNÈS et DE CASTELBAJAC Jean-Charles. *La mode, c'était mieux avant ? Entretien croisé*, Paris, Sphères, 2024.

BELL, Quentin. *Mode et société, Essai sur la sociologie du vêtement* [1976], Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

- BENJAMIN, Walter. *Sur la mode*, Paris, Payot, 2024.
- BERGEN, Véronique. *Le corps glorieux de la top-modèle*, Paris, Lignes, 2013.
- BOLLON, Patrice. *Morale du masque Merveilleux, zazous, dandys, punks, etc.*, Paris, Le Seuil, 1990.
- BOLTON, Andrew (dir.).
- *Alexander McQueen, Savage Beauty, An exhibition catalogue for The Metropolitan Museum of Art (New York : May 4 – July 31, 2011)*, New Haven, Yale University Press, 2011.
- *Heavenly Bodies : Fashion and the Catholic Imagination*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2018.
- BOREL, France. *Le vêtement incarné : les métamorphoses du corps*, Paris, Calmann-Lévy, 1992.
- BRIOT, Eugénie et DE LASSUS, Christel (dirs.). *Marketing du luxe Stratégies innovantes et nouvelles pratiques*, Caen, EMS Éditions, 2014.
- BUARD, Mathieu, MALLET, Céline et MOSSE Aurélie (dirs.). *La mode comme indiscipline*, Montreuil, B42, 2024.
- VON BUSCH, Otto. *FASHION-able hacktivism and engaged fashion design*, Gothenburg, University of Gothenburg, 2008.
- CARLYLE, Thomas. *Sartor Resartus : vie et opinions de Herr Teufelsdröckh [1831]*, Paris, Société du Mercure de France, 1904.
- COCCIA, Emanuele et MICHELE, Alessandro. *La vie des formes, Philosophie du réenchantement [2024]*, Paris, Flammarion, 2025.
- COX, Caroline. *Le luxe en héritage, Secrets d'ateliers des grandes maisons [2013]*, Paris, Dunod, 2014.
- COLLECTIF. *Critique*, 2022, 6, n° 901-902.
- DARWIN, George Howard. *L'Évolution dans le vêtement [1872]*, Paris, IFM, Regards, 2002.
- DE FONTANÈS, Monique et DELAPORTE Yves (dirs.). *Vêtement et sociétés, 1, Actes des Journées de rencontre des 2 et 3 mars 1979*, Paris, Musée de l'Homme, 1981.
- DAVIS, Fred. *Fashion, Culture, and Identity*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1992.
- DESCAMPS, Marc Alain. *Psychosociologie de la mode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- DELALEX, Gilles. *Le génie de la marche Poétique, Savoirs et Politique des Corps Mobiles*, Paris Hermann, 2016.
- DELILLE, Damien, Sénéchal Philippe (dirs.). *Modes et vêtements, Retour aux textes*, Paris, Les Arts Décoratifs, UCAD, 2020.
- ENGLISH, Bonnie. *Japanese Fashion Designers, The Work and Influence of Issey Miyake, Yoji Yamamoto and Rei Kawakubo*, Oxford, New York, Berg, 2011.
- EDELKOOT, Lidewij. *Antifashion : a Manifesto for the Next Decade*, Paris, Trend Union, 2015.
- ENTWISTLE, Joanne. *The Fashioned Body, Fashion, dress and modern social theory*, Cambridge, Polity Press, 2000.
- ERNER, Guillaume. *Sociologie des tendances [2008]*, Paris, Presses Universitaires de France, 2020.
- ERNER, Guillaume (dir.). *La mode des tendances*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- EVANS, Caroline. *Fashion at the Edge, Spectacle, Modernity, and Deathliness*, New Haven, Yale University Press, 2003.
- FAIVRE, Daniel (dir.). *Tissu, voile et vêtement*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- FINKELSTEIN, Joanne. *Fashion, An Introduction*, New York, New York University Press, 1996.
- FLÜGEL, John Carl. *Le Rêveur nu, De la parure vestimentaire [1930]*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982.
- FORTASSIER, Rose. *Les Écrivains français et la mode De Balzac à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- FRANCEQUIN, Ginette. *Le vêtement de travail, une deuxième peau*, Toulouse, érès, coll. Sociologie clinique, 2008.
- GODART, Frédéric. *Sociologie de la mode [2010]*, Paris, La Découverte, 2016.
- GODART, Frédéric (dir.). *Penser la mode, Textes Présentés par Frédéric Godart*, Paris, IFM, 2011.

- GRANATA, Francesca. *Experimental Fashion, Performance, Art, Carnival and the Grotesque Body*, Londres, New York, I.B. Tauris, 2017.
- GRUMBACH, Didier. *Histoires de la mode*, Paris, Éditions du Regard, 2008.
- HAMMEN, Émilie et SIMMENAUER, Benjamin (dirs.). *Les grands textes de la mode, commentés par Émilie Hammen et Benjamin Simmenauer*, Paris, IFM, 2017.
- HANANIA, Yves, MUSNIK, Isabelle et GAILLOCHET Philippe. *Le luxe demain, Les nouvelles règles du jeu*, Paris, Dunod, 2019.
- HEBDIGE, Dick. *Sous-Culture, Le Sens du style* [1979], Paris, Zones, 2008.
- LUTHER HILLMAN, Betty. *Dressing for the Culture Wars : Style and the Politics of Self-Presentation in the 1960s and 1970s*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2015.
- HOLLANDER, Anne. *Seeing Through Clothes*, New York, Viking, 1978.
- HOUMANT, François et SOMMERER Erwan (dirs.). *Vêtements, modes et résistance*, Paris, Hermann, 2023.
- INSTITUT FRANÇAIS DE LA MODE. *Vingt ans de système de la mode / Twenty years of Fashion system*, Paris, IFM, Regards, 2008.
- KARAMINAS, Vicki et GECZY, Adam (dirs.). *Fashion and Art*, Oxford, Berg, 2012.
- KAWAMURA, Yuniya. *Fashion-ology An Introduction to Fashion Studies*, New York, Oxford, Berg, 2005.
- LANG, Abigail Stéphanie (dir.). *Mode & Contre-mode, Une Anthologie, De Montaigne à Perec*, Paris, IFM, Regards, 2001.
- LEHNERT, Gertrud. *Histoire de la mode au XX^e siècle* [1999], Cologne, Könemann, 2000.
- LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *La Robe, Essai psychanalytique sur le vêtement, Suivi d'un entretien avec André Courrèges*, Paris, Seuil, 1983.
- LEVIS, Fiona. *Yves Saint Laurent, l'homme couleur de temps*, Monaco, Éditions du Rocher, 2008.
- LOOS, Adolf. *Ornement et Crime, et autres textes*, Paris, Payot, Rivages, 2003.
- MARÉCHAL, Bertrand (dir.). *Rechercher la Mode*, Genève, HEAD, 2020.
- MASCI, Francesco. *Hors-mode*, Paris, Allia, 2023.
- MATHÉ, Anthony. *Le corps à sa façon, Regards sémiologiques sur la mode ordinaire*, Louvain-la-Neuve, academia, L'harmattan, 2019.
- MEARS, Patricia. *Skin+Bones : Parallel Practices in Fashion and Architecture*, New York, Thames & Hudson, 2006.
- MENSITIERI, Giulia. *Le plus beau métier du monde, Dans les coulisses de l'industrie de la mode*, Paris, La Découverte, 2018.
- MILLET, Audrey. *Le livre noir de la mode : Création, production, manipulation*, Paris, Les Pérégrines, 2021.
- MODEL LAW. *Manifeste*, 17/03/2018, URL : <https://modellawunion.org/>. Consulté le 23/05/2023.
- MODENESI, Marco, COLLINI BENEDETTA, Maria et PARABOSCHI Francesca (dirs.). *La grâce de montrer son âme dans le vêtement, Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim*, Milan, Ledizioni, 2015.
- MONDZAIN, Marie-José. *La Mode*, Montrouge, Bayard Éditions, 2009.
- MONNEYRON, Frédéric.
- *La sociologie de la mode* [2006], Paris, Presses Universitaires de France, 2021.
- *La frivolité essentielle, Du vêtement et de la mode*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- MORAND, Paul. *L'allure de Chanel* [1976], Paris, Hermann, 1996.
- MOURATIDOU, Eleni. *Re-presentation Policies of the Fashion Industry : Discourse, Apparatus and Power*, Londres, Hoboken, ISTE, John Wiley & Sons, 2020.
- NADOOLMAN, Deborah Landis. *Hollywood Costumes*, Londres, V&A Publishing, 2012.
- POIRET, Paul. *En habillant l'époque* [1930], Paris, Grasset, 1986.

POLHEMUS, Ted. *Fashion & Anti-Fashion, Exploring adornment and dress from an anthropological perspective* [1978], Morrisville, Lulu Press, 2011.

POSTREL, Virginie. *The Power of Glamour, Longing and the art of visual persuasion*, New York, Londres, Toronto, Sydney, New Delhi, Simon & Schuster, 2013.

POZNANSKA, Simone. *Yves Saint Laurent, Le maître du style*, Paris, Flammarion, 1999.

ROCAMORA, Agnes et SMELIK Anneke (dirs.). *Thinking Through Fashion, A Guide to Key Theorists*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2019.

SALMON, Christian. *Kate Moss Machine*, Paris, La Découverte, 2010.

SIMMEL, Georg.

--- *Philosophie de la mode* [1905], Paris, Allia, 2020.

--- *La parure, et autres essais*, Paris, Éditions de la Maison des sciences, 2019.

STERN, Radu. *Against Fashion, Clothing as art, 1850-1930* [1992], Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2004.

SVENDSEN, Lars. *Fashion, A Philosophy*, Londres, Reaktion Books, 2006.

VEBLEN, Thorstein. *Théorie de la classe de loisir* [1899], Paris, Gallimard, 2011.

VINKEN, Barbara. *Fashion Zeitgeist, Trends and Cycles in the Fashion System*, Oxford, New York, Berg, 2005.

VOLLI, Ugo. *Contro la moda*, Milan, Feltrinelli, 1988.

WAQUET, Dominique et Marion Laporte, *La mode* [1999], Paris, Presses Universitaires de France, 2022.

WILSON, Elisabeth. *Adorned in Dreams*, Berkeley, University of California Press, 1987.

WILCOX, Claire (dir.). *Radical Fashion*, Paris, Éditions du Collectionneur, 2002.

WOLFE, Tom. *Mauve Gloves & Madmen Clutter & Vine and Other Stories*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1976.

2.5.2. Articles scientifiques

ABÉLÈS, Marc. « Introduction », *Communications, L'état du luxe*, 2022, 2, n° 111, pp. 5-14.

ALMILA, Anna-Mari. « Fashion, Anti-Fashion, Non-Fashion and Symbolic Capital: The Uses of Dress among Muslim Minorities in Finland », *Fashion Theory*, 20, 2016, p. 81-102.

AMBROSIO, Alberto Fabio.

--- « Invisible Dress : Weaving a Theology of Fashion », *Religions*, 10, 7, 2019, URL : <https://www.mdpi.com/2077-1444/10/7/419>. Consulté le 25/07/2021.

--- « Kénose de la mode : vers un vêtement plus éthique ? », *Magazine du Collège des Bernardins*, 08/08/2020, URL : <https://www.lsrslu.fr/publication/kenose-de-la-mode-vers-un-vetement-plus-ethique>. Consulté le 22/10/2021

--- « Les habits de la révolution : la Turquie entre Orient et Occident », *Histoire, Europe et relations internationales*, 2022, 1, n° 1, p. 55-64.

BARIL, Géraud. « Mode, anti-mode et quête de sens » in *À chacun sa quête, Essais sur les nouveaux visages de la transcendance*, Québec, Presses de l'université de Québec, 2000, pp. 135-154.

BARILE, Nello et SUGIYAMA Satomi. « Wearing Data : from McLuhan's "Extended Skin" to the Integration Between Wearable Technologies and a New Algorithmic Sensibility », *Fashion Theory*, 2018, pp. 211-227.

BERTRAND, Jean-Michel, « Les communications des marques de mode et de luxe », *Hermès, La Revue*, 2014, 3 n° 70, pp. 120-123.

BESNARD, Philippe. « Lipovetsky Gilles, L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes », *Revue française de sociologie*, 1988, 29, 3, p. 541.

BLAY, Jean-Pierre. « La maison Hermès, du dernier siècle du cheval à l'ère de l'automobile : Une histoire sociale de la consommation urbaine à l'époque contemporaine », *Histoire urbaine*, 2005, 1, n° 12, 2005, pp. 69-88.

- BRAIZAZ, Marion. « L'habit fait l'homme ? » in Valérie Sacriste (dir.), *Nos vies, nos objets*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018, pp. 185-196.
- CHALEVELAKI, Maria. « Effets tensifs et rythmiques dans le défilé de haute couture », *Actes sémiotiques* (en ligne), N°117, 2014, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/4982>. Consulté le 24/11/2022.
- CHASSAT, Sophie. « La mode : boule à facettes philosophique », *Revue de la BNF*, 2017, 1, n° 54, pp. 46-53.
- DENIZEAU, Laurent. « Le nu et le vêtu », *Lumière & Vie*, n°292, octobre-décembre 2011, pp. 21-30.
- DEPEYRE, Colette et RICHTER-WIDHOFF Darja. « Le gaspillage des vêtements. Retour aux sources. » in Valérie Guillard (dir.), *Du gaspillage à la sobriété Avoir moins et vivre mieux ?*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2019, pp. 29-46.
- DEPAULE, Jean-Charles. « Le vêtement comme métaphore ? », *Égypte/Monde arabe* (en ligne), 3, 1990, URL : <http://journals.openedition.org/ema/228>. Consulté le 16/01/2022.
- EVANS, Caroline. « The Enchanted Spectacle », *Fashion Theory*, 2001, 5, 3, pp. 271-310.
- FABER, Helen. *Individualité*, Mémoire, Québec, Université Laval, 2001.
- FOURNY, Jean-François. « Discours de la mode des années trente aux années quatre-vingt-dix », *Contemporary French Civilization*, 16, 1992, pp. 214-230.
- GIRARD, Charles. « Mode, encadré culturel » in Alain Rey, Danièle Morvan (dirs.), *Dictionnaire culturel en langue française*, T.3, Paris, Le Robert, 2005, pp. 672-674.
- GRANATA, Francesca.
- « Fashion Studies In-between : A Methodological Case Study and an Inquiry into the State of Fashion Studies », *Fashion Theory*, 16, Issue 1, 2012, pp. 67-82.
- « Deconstruction Fashion : Carnival and the Grotesque » *Journal of Design History*, 26, 2, 2012, pp. 182-198.
- GROSE, Anouchka. « La violence de la mode », *Savoirs et clinique*, 2009, 1 n° 10, 2009, pp. 39-44.
- HAMMEN, Émilie. « Mode et processus créatifs, les sources d'inspiration des débuts de la haute couture à nos jours. le rôle du créateur et ses évolutions », *Le Libellio d'AEGIS, Mode, innovation et propriété intellectuelle*, 13, n° 1, Printemps 2017, p. 35.
- SUNG BOK, Kim. « Is Fashion Art? » in *Fashion Theory*, 2, 1, 1998, pp. 51-71.
- KLEPP, Grimstad. *Faut-il craindre les couleurs ? Normes vestimentaires féminines en Norvège*, *Ethnologie française*, 2009, 2, pp. 353-362.
- JAN, Morgan. « Le défilé de mode : spectaculaire décor à corps » in *Sociétés & Représentations*, 2011/1 n° 31, pp. 125-136.
- LACUISSE-CHABOT, Annie et NATHAN-TILLOY Cécile. « L'impérialisme de la minceur », in Annie Hubert (dir.), *Corps de femmes sous influence, Questionner les normes*, Les Cahiers de l'OCHA, n° 10, Paris, OCHA, 2004, pp.113-120.
- LEOPARDI, Giacomo. « Dialogue de la Mode et de la Mort » [1827], *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 2022, 4, n° 161, 2022, pp. 150-154.
- LIPOVETSKY, Gilles. « La balkanisation de la mode, liberté et anxiété des apparences », *L'Esprit Créateur, Fashion & Fashionability in Modern French & Francophone Culture*, 37, n° 1, printemps 1997, pp. 66-71.
- LETHUILLIER, Jean-Pierre. « Mode et vêtement dans la recherche des historiens modernistes français (depuis les années 1980) », *Regards croisés*, 6, 2016, pp. 24-40.
- MAFFESOLI, Michel. « Le devenir mode du monde », *Sociétés*, 2008, 4, n° 102. pp. 9-14.
- MARTY, Éric. « La mode, ou le dernier luxe : Mallarmé et nous » in Yves Charles Zarka (dir.), *La France en récits*, Paris, Presses Universitaires de France, 2020, pp. 91-102.
- MEDEIROS, SEIXAS Mariana. « Fashion films : De l'expérience esthétique des nouveaux médias », *Sociétés*, 2017/3 n° 137, 2017, pp. 81-92.
- MILLER, Sanda. « Fashion as Art. Is Fashion Art ? » in *Fashion Theory*, n°11, 2007, p. 25-40.
- MONJARET, Anne et BLACHE-COMTE, Kristell. « Introduction », *Terrains/Théories* (En ligne), 8, 2018, URL : <http://journals.openedition.org/teth/1173>. Consulté le 29/02/2024.

MOURATIDOU, Eleni. « Le spectacle de la marchandise : imitations, illusions et croyances », *Communication & langages*, 2018, 4 n° 198. pp. 27-34.

ÖRMEN, Catherine. « “Sacree mode !” », *Transversalités*, 2008, 4, n° 108, 2008, pp. 153-158.

PARESYS, Isabelle. « Paraître et apparences. Une introduction », dans Isabelle Paresys (dir.), *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours* (en ligne), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, URL : <https://books-openedition-org.proxy.bnl.lu/septentrion/57426>. Consulté le 10/03/2025.

REMAURY, Bruno. « La mode, anatomie d'un mot », *IFM* (en ligne), janvier 2006, URL : <https://www.ifmparis.fr/fr/recherche-academique/la-mode-anatomie-dun-mot>, p. 1. Consulté le 20/02/2022.

RENAULT, Manon. « Antiquités et pop cultures dans la haute couture et le prêt-à-porter des années 2010 », *Thersites, Journal for Transcultural Presences & Diachronic iDenTiTies from anTiquiTy To DaTe, Antiquipop*, 13, 2021, pp. 125-140.

SALMON, Christian. « Kate Moss, la construction d'un mythe collectif », *Sociétés*, 2011, 4 n°114, 2011, pp. 63-67.

SCHIELE, Marie. « Ouvrir le système de la mode », *Inquiétudes textiles*, 18/04/2020, URL : <https://intextus.hypotheses.org/751>. Consulté le 24/10/2024.

SEGRE REINACH, Simona. « Couture, prêt-à-porter, and fast fashion since 1945 » in *The Cambridge Global History of Fashion*, 2, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, pp. 1334-1362.

SIMMONS ZELENKO, Lori. « Is Fashion Art ? » in *American Artist*, 12/06/1981, pp. 87-88.

TOURRE-MALEN, Catherine. « Des chaussures, des talons et des femmes », *Ethnologie française*, 2011, 4, 41, 2011, p. 727-739.

VEILLON, Dominique. « Quelques éclairages sur l'histoire de la mode contemporaine », *Le Mouvement Social*, 2007, 4 n° 221, 2007, pp. 3-7.

VINKEN, Barbara. « Crépuscule de la mode », *Regards croisés*, n°6, 2016, pp. 18-23.

WILSON, Elizabeth. « A Note on Glamour », *Fashion Theory*, 11, 1, 2007, p. 95-108.

2.5.3. Articles de presse

ALIZART, Mark et JORIF, Sylvia. « Célébrant la mode et l'art, Nicolas Ghesquière et Philippe Parreno discutent en exclusivité pour le Vogue France de décembre/janvier 2024 », *Vogue France* (en ligne), 29/11/2023, URL : <https://www.vogue.fr/article/interview-nicolas-ghesquiere-philippe-parreno-vogue-france-decembre-janvier-2024>. Consulté le 23/01/2024.

BERGÉ, Pierre. « Entretien avec Josyane Savigneau », *Le Monde* (en ligne), 26/02/2010, URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2010/02/26/pierre-berge-yves-saint-laurent-a-fait-de-son-metier-une-oeuvre_1311748_3232.html. Consulté le 10/01/2022.

BETTS, Katherine. « La mode destroy. », *Vogue*, 05/1992, pp. 106-110.

BIRNBAUM, Jean. « Hégémonie de la mode », *Le Monde* (en ligne), 21/01/2010, URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2010/01/21/hegemonie-de-la-mode_1294684_3260.html. Consulté le 06/11/2024.

BOODRO, Michael. « Art and Fashion », *Artnews*, Septembre 1990, pp. 120-127.

BOULAY, Anne, LEOVICI Elisabeth et CAREME, Ludovic. « Collections prêt à porter printemps-été 2000. Par-delà le beau et le moche. Le premier été du millénaire démarre en plein anachronisme: rares sont les créateurs qui osent affirmer leur style », *Libération* (en ligne), 11/10/1999, URL : https://www.liberation.fr/culture/1999/10/11/collections-pret-a-porter-printemps-ete-2000-par-dela-le-beau-et-le-moche-le-premier-ete-du-millennai_285976/. Consulté le 05/06/2022.

COLLECTIF.

--- *Revue des Deux Mondes, La mode : La passion de la création*, juillet, 2001.

--- *Revue des deux mondes, La mode : courants et contre-courants*, août 2001.

--- *La septième obsession, Mode & Cinéma*, n°37, novembre-décembre 2021.

DELEBARRE, Henri. « La mode nous prépare-t-elle à la fin du monde ? », *Magazine Antidote* (en ligne), 24/06/2019, URL : <https://magazineantidote.com/mode/mode-fin-du-monde/>. Consulté le 30/12/2021.

DUCOURNAU, Emmanuelle. « Pourquoi s'habille-t-on tous pareil ? », *Marie Claire*, n°786, Février 2018, URL : <https://www.marieclaire.fr/pourquoi-s-habille-t-on-tous-pareils.1252871.asp>. Consulté le 22/02/2022.

DUGUET, Margaux, BÉLINGARD, Carole et GODET Raphaël. « Des égéries aux défilés spectaculaires, comment Karl Lagerfeld a révolutionné la maison Chanel », *France TV Info* (en ligne), 20/02/2019, URL : https://www.franceinfo.fr/culture/mode/mort-de-karl-lagerfeld/recit-des-egeries-aux-defiles-spectaculaires-comment-karl-lagerfeld-a-revolutionne-la-maison-chanel_3197673.html. Consulté le 16/06/2023.

DUPONT, Marion et BHERER Marc-Olivier. « Le vêtement porte-voix », *Cahier du « Monde »*, n°22952, 27/10/2018, pp. 1-3.

EDWARDS, Charlotte. « Zara ads banned for 'unhealthily thin' models », *BBC* (en ligne), 06/08/2025, URL : <https://www.bbc.com/news/articles/cp941z3nnxo>. Consulté le 07/08/2025.

FRIEDMAN, Vanessa. « Naked Dressing Has You Covered The new “nudity” provides a form of self-pleasure and power for all body types » in *The New York Times*, 20/10/2022, p. 5.

GROPPA, Pierre. « Paul B. Preciado : “Les monstres s'habillent des ruines du capitalisme et les transforment en œuvre d'art” », *Vanity Fair* (en ligne), 24/11/2020, URL : <https://www.vanityfair.fr/mode/story/entretien-exclusif-sur-la-mode-avec-le-philosophe-transgenre-paul-preciado/12890>. Consulté le 29/11/2025.

HUON, Julie, Histoire du défilé de mode : le show des sirènes », *Le Soir* (en ligne), 30/09/2019, URL : <https://www.lesoir.be/250597/article/2019-09-30/histoire-du-defile-de-mode-le-show-des-sirenes>. Consulté le 31/01/2022.

KATZ, David. « Le géant de la haute couture Saint Laurent lance une branche production de longs-métrages », *Cineuropa.org*, 12/07/2023, URL : <https://cineuropa.org/fr/newsdetail/446239/>. Consulté le 25/07/2023.

LELIÈVRE, Marie-Dominique et EDELKOORT Lidj. « Interview Li Edelkoort : “La mode n’a plus rien à dire” » in *Libération*, 2015, URL : https://www.liberation.fr/mode/2015/05/08/la-mode-n-a-plus-rien-a-dire_1299782/. Consulté le 22/01/2022.

LIPOVETSKY, Gilles et LAFAY Denis. « Gilles Lipovetsky : “Le luxe est un parfait miroir de notre civilisation” », *La Tribune*, Auvergne-Rhône-Alpes (en ligne), 20/05/2015, URL : <https://region-aura.latribune.fr/debats/grands-entretiens/2015-05-20/gilles-lipovetsky-le-luxe-est-un-parfait-miroir-de-notre-civilisation.html>. Consulté le 30/05/2024.

MENDELLA, Saveria. « Mode et psychologie : dis-moi ce que tu portes, je te dirai qui tu es ! », *Vogue France* (en ligne), 20/01/2025, URL : <https://www.vogue.fr/article/mode-psychologie>. Consulté le 02/03/2025.

MENKES, Suzy.

--- « Ode to the Abstract : When Designer Met Dance », *The New York Times*, 08/01/1998, p. 20.

--- « The Circus of Fashion », *The New York Times* (en ligne), 10/02/2013, URL : <https://www.nytimes.com/2013/02/10/t-magazine/the-circus-of-fashion.html>. Consulté le 25/03/2022.

MICHELE, Alessandro. « A hymn to freedom », *Gucci* (en ligne), 2020, URL : <https://www.gucci.com/ca/fr/st/stories/article/cruise-2020-details>. Consulté le 03/06/2024.

MOORE, Daisy. « Remembering McQueen: An Ode To L’Enfant Terrible », *ShowStudio*, 07/10/2019, URL : <https://www.showstudio.com/news/remembering-mcqueen-ode-lenfant-terrible>. Consulté le 10/02/2025.

PAQUIN, Paquita et SAINT-ANDRE PERRIN Cédric. « L’ère des mégashows », *Libération* (en ligne), 03/07/2003, URL : https://www.liberation.fr/guide/2003/03/07/I-ere-des-megashows_457900/. Consulté le 30/11/2021.

PIVOIS, Marc. « Des mannequins sans fard. Drogue, “maquignonnage”... les pratiques rapportées par la BBC ne sont pas isolées. », *Libération* (en ligne), 04/12/1999, URL : https://www.liberation.fr/societe/1999/12/04/des-mannequins-sans-fard-drogue-maquignonnage-les-pratiques-rapportees-par-la-bbc-ne-sont-pas-isolee_291847/. Consulté le 14/02/2022.

POULIQUEN, Katell. « Les coulisses du rêve », *L’Express* (en ligne), 02/03/2006, URL : https://www.lexpress.fr/styles/mode/les-coulisses-du-reve_482889.html. Consulté le 30/11/2021.

PRÉCOURT, Diane. « Fashion Designers. La collection du Fashion Institute of Technology de New York, Valerie Steele », *Le Devoir* (en ligne), 21/05/2016, URL : <https://www.ledevoir.com/lire/471236/fashion-designers-la-collection-du-fashion-institute-of-technology-de-new-york-valerie-steele>. Consulté le 11/02/2022.

ROUSSEAU, Caroline. « Mode academy » in *M, le magazine du Monde*, 12/04/2014, pp. 63-69.

SCHILLING, Antigone.

--- « Le monde poétique et spectaculaire des vrais défilés de mode », *Slate.fr*, 08/07/2020, URL : <https://www.slate.fr/story/192393/defiles-fashion-week-mannequin-createurs-creatrices-haute-couture>. Consulté le 03/11/2021.

--- « À quoi sert encore un défilé de mode? À voir ou à être vu? », *Slate.fr*, 05/10/2023, URL : <https://www.slate.fr/story/254277/defile-mode-changements-quoi-sert-fashion-week-haute-couture-pret-a-porter>. Consulté le 09/10/2023.

SCHROEDER, Dominique. « Défilés de mode : des semaines de préparation, quinze minutes pour convaincre », *Fashion Network*, 23/02/2008, URL : <https://fr.fashionnetwork.com/news/Defiles-de-mode-des-semaines-de-preparation-quinze-minutes-pour-convaincre,28915.html>. Consulté le 30/12/2021.

SPINDLER, Amy M. « Thriving on Fashion's Tattered Edge », *The New York Times*, 15/03/1993, p. 20.

THOMAS, Mélody. « Les fashion studies expliquées par la pionnière Valerie Steele », *Les Inrockuptibles* (en ligne), 25/09/2018, URL : <https://www.lesinrocks.com/actu/les-fashion-studies-expliquees-la-pionniere-valerie-steele-176037-25-09-2018/>. Consulté le 10/09/2023.

VIGNOLI, Lisa. « Mode : “Massart a inventé le ‘dream show’” », *Le Monde* (en ligne), 04/10/2013, URL : https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2013/10/04/mode-massart-a-invente-le-dream-show_3489113_4497186.html. Consulté le 30/11/2021.

WALLACE, Francesca. « Alexa Chung talks about her own experiences with sexual harassment », *Vogue Australia* (en ligne), 14/11/2017, URL : <https://www.vogue.com.au/celebrity/news/alexa-chung-talks-about-her-own-experiences-with-sexual-harassment/news-story/5a1ebbcf7e631ca0b60bc5046883b839>. Consulté le 14/02/2022.

YOTKA, Steff. « Waiting for vanilla Jellaba », *Vogue* (en ligne), 27/02/2018, URL : <https://www.vogue.com/article/vanilla-jellaba>. Consulté le 24/08/2021.

2.5.4. Documents audiovisuels

BALMAIN, Pierre. *Les grandes conférences, Comment j'habille mes rêves* [Diffusion radiophonique], 01/02/1954, Chaîne Nationale.

KAMMARTI, Adrian. « L'Anti-mode by Prof Adrian Kammarti, HotSeat » [Vidéo], *IFM* (Youtube), URL : https://www.youtube.com/watch?v=uM93t_acZb8&ab_channel=InstitutFran%C3%A7aisDelaMode. Consulté le 15/11/2024.

NICKLAUS, Olivier. *Fashion !* [Série de documentaires], Paris, Lalala Productions, 2012.

PRIGENT, Loïc. « Coperni : à l'intérieur du fameux défilé avec Bella Hadid ! Par Loic Prigent » [Vidéo], *Loic Prigent* (Youtube), 15/10/2022, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CSx593Yf5yE>. Consulté le 17/10/2022.

ZIFF, Sara et SCHELL, Ole. *Picture me : le journal vérité d'un top-model* [Long métrage], New York, Beijing, 25th Frame, Digital Bazooka, 2010.

2.5.5. Défilés de Mode

WESTWOOD, Vivienne. *Automne-hiver 1981*, dite collection « Pirate ».

MCQUEEN, Alexander.

--- *Printemps-été 2010*.

--- *Prêt-à-porter, Automne-hiver 2010*.

OWENS, Rick. *Automne-hiver 2023*.

2.6. Histoire de l'art, études visuelles, de la figure et des médias

2.6.1. Ouvrages

ABITEBOUL, Serge et CATTAN Jean. *Nous sommes les réseaux sociaux*, Paris, Odile Jacob, 2022.

ACQUARELLI, Luca (dir.). *Au prisme figural, Le sens des images entre forme et force*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

ALBERTI, Battista Leon.

--- *De la peinture, De Pictura* [1435], Paris, Macula, Dédale, 1992.

--- *De pictura* [1435], Paris, Le Seuil, 2004.

ANONYME. « The supermarket of images », *Jeu de paume* (en ligne), 2020, URL : <https://jeudepaume.org/en/evenement/the-supermarket-of-images/>. Consulté le 20/02/2022.

ARASSE, Daniel. *Le Détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture* [1992], Paris, Flammarion, 2009.

AUBRAL, François et CHATEAU, Dominique (dirs.). *Figure, Figural*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BARTHOLEYNS, Gil (dir.). *Politiques visuelles*, Dijon, Perceptions, Presses du réel, 2016.

BERGER, John. *Voir le voir* [1972], Paris, Éditions B42, 2014.

BOEHM, Gottfried (dir.). *Was ist ein Bild ?*, Munich, Fink, 1994.

BOIDY, Maxime.

--- *Les études visuelles*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017.

--- et MARTINEZ TAGLIAVA, Francesca (dirs.). *Visions et visualités, philosophie politique et culture visuelle*, Paris, Poli Éditions, 2018.

BREDEKAMP, Horst. *Théorie de l'acte d'image* [2007], Paris, La Découverte, 2015.

BOUVIER, Mathieu. *Les intrigues du geste : pour une approche figurale du geste dansé*, Thèse de doctorat en Esthétique, Paris 8, 2021.

CRARY, Jonathan. *Techniques de l'observateur, Vision et modernité au XIXe siècle* [1990], Bellevaux, Éditions Dehors 2016.

DAMISCH, Hubert. *Théorie du nuage, Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.

DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges.

--- *Devant l'image, Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.

--- *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

--- *Fra Angelico, Dissemblance et figuration* [1990], Paris, Flammarion, 1995.

--- *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronismes des images*, Paris, Minuit, 2000.

--- *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.

--- *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2007.

FARAGO, France. *L'art*, Paris, Armand Colin, 2011.

FOSTER, Hal (dir.).

--- *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988.

--- *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1983.

FREEDBERG, David. *Le Pouvoir des images* [1989], Paris, Gérard Monfort, 1998.

GASQUET, Joachim. *Cézanne*, Paris, Les éditions Bernheim-Jeune, 1926.

GELL, Alfred.

--- *Art and agency, an anthropological theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

--- *L'Art et ses agents, Une théorie anthropologique* [1998], Dijon, Presses du Réel, 2009.

GERVAIS, Bertrand et LEMIEUX, Audrey (dirs.). *Perspectives croisées sur la figure, à la rencontre du lisible et du visible*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012.

HAENEL, Yannick. *Le désir comme aventure*, Paris, Fayard, Mille et une nuits, 2021.

HAMILTON, Richard. *Le Grand Déchiffreur, Richard Hamilton sur Marcel Duchamp, Une sélection d'écrits, d'entretiens et de lettres*, Dijon, Presses du réel, 2009.

HORACE. *Épîtres, Art poétique* [vers 361-365], Paris, Les Belles Lettres, 1941.

JAY, Martin. *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993.

MARIN, Louis.

--- *Études sémiologiques, Écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971.

--- *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.

--- *Pascal et Port-Royal*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

--- *Des Pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1998.

MARGEL, Serge. *La Société du spectral*, Paris, Lignes, 2012.

MCLUHAN, Marshall. *Pour comprendre les média* [1964], Tour, Paris, Mame, Seuil, 1968.

MICHAUD, Yves.

--- *La crise de l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

--- *Le Nouveau Luxe, Expériences, arrogance, authenticité*, Paris, Stock, 2013.

MIRZOEFF, Nicholas. *The Right to Look, A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011.

MITCHELL, William John Thomas.

--- *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

--- *Iconologie, Image, texte, idéologie* [1986], Paris, Amsterdam, 2018.

--- *Que veulent les images ? , Une critique de la culture visuelle* [2005], Dijon, Presses du Réel, 2014.

--- *Cloning terror*, Paris, Amsterdam, 2011.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007.

MORIN, Edgar. *Les stars* [1972], Paris, Seuil, 2015.

PANOFSKY, Erwin. *Essais d'iconologie, thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* [1939], Paris, Gallimard, 1967.

PASTOUREAU, Michel. *Blanc, Histoire d'une couleur* [2022], Paris, Seuil, 2024.

PINOTTI, Andrea et SOMAINI Antonio. *Culture visuelle, Images, regards, médias, dispositifs* [2016], Dijon, Presses du réel, 2022.

POUSSIN, Nicolas. *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Éditions A. Blunt, Hermann, 1989.

QUADFLIEG, Sven, NEUBURG, Klaus et NESTLER, Simon (dirs.). *(Dis)Obedience in Digital Societies, Perspectives on the Power of Algorithms and Data*, New York, Columbia University Press, transcript, 2022.

ROQUE, Georges. *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Paris, Gallimard, 2003.

SZENDY, Peter, ALLOA, Emmanuel et PONSA Marta (dirs.). *Le Supermarché des images*, Paris, Gallimard, Jeu de Paume, 2020.

2.6.2. Articles scientifiques

AUJALEU, Édouard. « Le visible et le lisible : fondements et limites de l'iconologie » in *L'Enseignement philosophique*, 58e Année, 5, 2008, pp. 32-45.

BENAYADA, Kamila et BRUNET François. « Histoire de l'art et Visual Culture aux États-Unis : quelle pertinence pour les études de civilisation ? » in *Revue française d'études américaines*, 2006, 3, 109, pp. 39-53.

BLEDSON, Woodrow Wilson. « The model method in facial recognition, Technical Report PRI 15 », *Panoramic Research Inc.*, 47, 1966, pp. 7-20.

BOBRIE, François. « L'expérience de marque, un point aveugle de la théorie expérientielle du comportement du consommateur », *REFSICOM* (en ligne), 10, 2021, URL : <https://refsicom.org/978>. Consulté le 05/05/2025.

BOEHM, Gottfried. « Par-delà le langage ? Remarques sur la logique des images », *Trivium* (En ligne), 1, 2008, URL : <http://journals.openedition.org/trivium/252>. Consulté le 08/09/2020.

BOIDY, Maxime.

--- « Luites de représentation, luites de visibilité. Notes sur l'icunographie et l'icunologie politiques des dominé(s) » in *Hybrid. Revue des arts et médiations humaines*, Labex Arts H2H, Presses Universitaires de Vincennes, 2017, URL : <https://journals.openedition.org/hybrid/917>. Consulté le 02/01/2022.

--- « Qu'est-ce que l'icunologie politique ? Théorie et méthode » in *Actes du colloque Arts & Langages, épreuve contemporaine des relations textes et images*, Dijon, Presses du réel, 2018, pp. 163-183.

BORELLI, Caterina. « Bodies of architecture, an Essay on Photomontages / un essai en photomontages », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* (en ligne), 18, 2023, URL: <http://journals.openedition.org/craup/13026>. Consulté le 31/10/2024.

BOURCHENIN, Barbara. « Poétique de l'altération : enjeux politiques du livre altéré, des autodafés modernes aux pratiques artistiques de Ann Hamilton, Emily Jacir et Thu Van Tran », *Essais*, 16, 2020, pp. 53-68.

BORY, Valérie. « L'intimité en spectacle, Entretien avec Georges Abraham », *Choisir*, juillet-août 2001, pp. 31-35.

BRUN, Jeanne. « John Baldessari, La dissociation des idées », in Itzhak Goldberg (dir.), *Lieux communs, L'art du cliché*, Paris, CNRS Éditions, 2019, pp. 79-94.

BRUNA, Denis. « Les talons rouges de Monsieur » in Claudia Rabel, François Jacquesson, Laurent Hablot (dirs.), *Dans l'atelier de Michel Pastoreau*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2022, pp. 268-271.

BRUNET, François. « Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de visual culture » in *Études anglaises*, 2005/1 Tome 58, pp. 82-93.

BOUVIER, Mathieu.

--- « Pour une danse voyante », *Recherches en danse*, 6, 2017, URL : <http://journals.openedition.org/danse/1686>. Consulté le 12/04/2022.

--- « Pour une danse qui laisse à désirer », *Percées*, numéro 6, automne 2021, URL : <https://doi.org/10.7202/1110503ar>. Consulté le 18/06/2023.

--- « La danse, parole d'avant les mots ? », *Enfances & Psy*, 2024,1 n° 98, 2024, pp. 39-51.

--- « Figurabilités du geste dansé » Rubriques, *Figures et images. De la figura antique aux théories contemporaines ?*, *Figures et images. De la figura antique aux théories contemporaines ? (1)*, 2024, URL : <https://hal.science/hal-04629390v1/document>. Consulté le 02/02/2025.

DAVIS, John. « The End of the American Century : Current Scholarship on the Art of the United States » in *Art Bulletin*, 85, 3, Septembre 2003, pp. 544-580.

DEBRAY, Régis. « Pourquoi le spectacle ? », *Les cahiers de médiologie*, 1996, 1, n° 1, pp. 5-13.

DIDI-HUBERMAN, Georges.

--- *La peinture incarnée, suivi de Le chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Paris, Minuit, 1985.

--- « La dissemblance des figures selon Fra Angelico » in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, tome 98, n°2, 1986, pp. 709-802.

DURAFOUR, Jean-Michel. « Effraction du nu : À propos de L'Homme invisible de James Whale », *Corps*, 2010, 1, n° 8, 2010, p. 99-104.

HAZA, Marion. « De la nécessité à l'addiction aux images », *Empan*, 2020, 3 n° 119, pp. 42-49.

HSU, Hua. « How Nam June Paik's Past Shaped His Visions of the Future », *The New Yorker*, 29/03/2023, URL : <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/how-nam-june-paiks-past-shaped-his-visions-of-the-future>. Consulté le 07/06/2024.

KONDRAT, Marie. « Recension de *Voir selon les écrans, penser selon les écrans* », *RELIEF, Revue électronique de littérature française*, 2017, 11 (1), pp. 127-131.

MARIN, Louis. « Comment lire un tableau », *Norait*, 1969, n° 140, pp. 5-19.

MORIN, Violette. « Les Olympiens [1963] », *Communications*, 2012, 2 n° 91, pp. 11-27.

MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema » in *Screen* 16, 3, automne 1975, pp. 6-18.

PANOFSKY, Erwin. « Galilée critique d'art », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 66-67, mars 1987, *Histoires d'art*, pp. 2-24.

RIETBERGEN, Peter et Marin Françoise. « Art, pouvoir et politique dans l'ordre augustinien au XVIIe siècle » in *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 47, n°1, 1992. pp. 65-86

ROBIN, Régine. « Qu'est-ce qu'une esthétique totalitaire? La peur verte », *Protée*, 17, 3, 1989, p. 5-12.

SCHEFER, Olivier, « Qu'est-ce que le figural ? », *Critique*, n° 630, novembre 1999, pp. 912-925.

TANE, Benoît. « Figures et images. De la figura antique aux théories contemporaines ? », appel à contributions pour *Utpictura18*, URL : <https://utpictura18.univ-amu.fr/actualites/figures-images-figura-antique-aux-theories-contemporaines>. Consulté le 17/06/2025.

VLADOVA, Tania. « Après le tournant iconique » in *Images Re-vues* (en ligne), Hors-série 5, 2016, URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3996>. Consulté le 05/02/2023.

VOUILLLOUX, Bernard.

--- « Le texte et l'image, Où commence et où finit une interdiscipline » in *Littérature*, n°87, La moire de l'image, 1992, pp. 95-97.

--- « Lire-voir : la co-implication du verbal et du visuel » in *Textimage Varia 3, Acta Fabula*, 2013, URL : https://www.revue-textimage.com/07_varia_3/vouilloux.pdf. Consulté le 03/04/2019.

ZEITZ, Anne. « Visualités, virtualités et trauma : Temporalités de la guerre à distance », *Multitudes*, 2016, 2 n° 63, 2016, pp. 194-201.

ZOUBOULI, Maria. « Un art apophatique », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2016, 2 n° 18, pp. 183-197.

2.6.3. Articles de presse

BERGER, John. « Trois expositions de Miquel Barceló : De la résistance des choses peintes » in *Le Monde diplomatique*, avril 1996, p. 32.

2.6.4. Conférences, rencontres, entretiens

BOIDY, Maxime. « Qu'est-ce que l'iconologie politique ? Théorie et méthodes » [Communication], *Colloque Arts et langages : épreuves contemporaines des relations textes et images*, Arles, CRAI (Centre de Recherche Art et Image), ENSP (l'école nationale supérieure de la photographie), Fondation LUMA, 08/02/2018.

BOUCHERON, Patrick. *Images en puissance avec Louis Marin* [Conférence], Blois, Les Rendez-vous de L'histoire, 13/10/2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges et DESCOLA Philippe. *À quoi servent les images ?* [Conférence], Paris, Musée du Quai Branly, 11/01/2023.

2.7. Philosophie

2.7.1. Ouvrages

ADORNO, Theodor W.

--- *Philosophie de la nouvelle musique* [1949], Paris, Gallimard, 1979.

--- *Minima Moralia* [1951], Paris, Payot, 2003.

--- *Dialectique négative* [1966], Paris, Payot, Rivages, 2016.

--- *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.

--- et HORKHEIMER, Max. *La dialectique de la Raison, Fragments philosophiques* [1944], Paris, Gallimard, 2015.

AGAMBEN, Giorgio.

--- *Profanations* [2005], Paris, Rivages, 2019.

--- *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* [2007], Paris, Payot, Rivages, 2014.

--- *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages, 2008.

--- *Nudités*, Paris, Rivages, 2009.

KOYRÉ, Alexandre. *Études galiléennes* [1939], Paris, Hermann, 2008.

BAUDRILLARD, Jean.

--- *Le système des objets, La consommation des signes*, Paris, Gallimard, 1968.

--- *La société de consommation ses mythes ses structures*, Paris, Éditions Denoël, 1970.

--- *L'échange symbolique et la mort* [1976], Paris, Gallimard, 2017.

--- *De la séduction*, Paris, Galilée, 1980.

--- *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981.

--- *Entretiens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019.

BENJAMIN, Walter.

--- *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], Paris, Allia, 2011.

--- *Sur le concept d'histoire* [1940], Paris, Payot, 2017.

--- *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages* [1982], Paris, CERF, 2002.

BOUVERESSE, Jacques. *Langage, perception et réalité, T. I : La perception et le jugement*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1995.

CHÂTELET, François. *Une histoire de la raison, Entretiens avec Émile Noël*, Paris, Seuil, 1992.

CLOUSCARD, Michel. *Néo-fascisme et idéologie du désir* [1973], Paris, Éditions Delga, 2015.

COCCIA, Emanuele. *La vie sensible* [2013], Paris, Rivages, 2018.

CUSSET, François. *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2005.

DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1992.

DERRIDA, Jacques.

--- *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

--- *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

--- *La dissémination* [1972], Paris, Seuil, 1993.

--- *L'Archéologie du frivole*, Paris, Galilée, 1973.

--- *Hospitalité, Volume I, Séminaire (1995-1996)*, Paris, Seuil, 2021.

--- *Hospitalité, Volume II, Séminaire (1996-1997)*, Paris, Seuil, 2022.

--- *Penser, c'est dire non*, Paris, Seuil, 2022.

--- et Anne Dufourmantelle. *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

DORTIER, Jean-François. *De Socrate à Foucault Les philosophes au banc d'essai*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2018.

DOUDE VAN TROOSTWIJK, Chris. *Trouvailles, Anamnèses de la critique, Kant, Freud, Lyotard*, Amsterdam, Strasbourg, Universiteit van Amsterdam, 2003.

DURING, Elie (dir.). *Matrix, Machine philosophique* [2003], Paris, Ellipses, 2017.

FAESSLER, Marc. *L'Anarchie de Dieu, Dans les pas d'Emmanuel Levinas*, Paris, Hermann, 2021.

FISHER, Mark.

--- *Le réalisme capitaliste, N'y a-t-il aucune alternative ?* [2009], Montreuil, Entremonde, 2018.

--- *Désirs postcapitalistes*, Boulogne-Billancourt, Audimat Éditions, 2022.

FOUCAULT, Michel.

--- *Les Mots et les Choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966

--- *The Order of Things : An Archaeology of the Human Sciences* [1966], New York, Pantheon Books, 1970.

--- *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

- *Ceci n'est pas une pipe* [1973], Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2010.
- *Surveiller et punir, Naissance de la prison* [1975], Paris, Gallimard, 1993.
- *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 2001.
- *Le corps utopique, Suivi de Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2019.
- GUIBAL, Francis. *La gloire en exil, Le témoignage philosophique d'Emmanuel Levinas*, Paris, Le Cerf, 2004.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Éloge de la présence, Ce qui échappe à la signification* [2004], Paris, Libella, Maren Sell, 2010.
- HALPERN, Catherine, CUSSET François et JOURNET Nicolas. *Pensées rebelles, Foucault, Derrida, Deleuze*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2013.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich.
- *Phénoménologie de l'esprit* [1807], Paris, Flammarion, 2023.
- *Philosophie de Esprit* [1807], Tome I, Paris, Germer Baillière, 1867.
- *Introduction à l'Esthétique* [1835], Paris, Flammarion-Champs, 1979.
- HEIDEGGER, Martin.
- *Être et temps* [1927], Paris Gallimard, 1986.
- *Essais et conférences* [1954], Paris, Gallimard, 1958.
- HUXLEY, Aldous. *La philosophie éternelle, Phukisophia Perennis* [1945], Paris, Les Belles Lettres, 2023.
- JAMESON, Fredric. *Le postmodernisme, Ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], Paris, Beaux-Arts de Paris, 2018.
- KANT, Emmanuel.
- *Qu'est-ce que les Lumières ?* [1784], Paris, Flammarion, 2020.
- *Critique de la faculté de juger* [1790], Paris, Flammarion, 2000.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *La Monnaie vivante* [1970], Paris, Joëlle Losfeld, 2022.
- LEGROS, Robert. *Hegel, La vie de l'esprit*, Paris, Hermann, 2016.
- LEVINAS, Emmanuel.
- *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité* [1961], Paris, Le livre de poche, 2000.
- *Noms propres* [1976], Saint-Clément-de-Rivière, Paris, Fata Morgana, Le livre de poche, 1987.
- LEVINAS, Emmanuel. *Éthique et infini, Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 1982.
- LIPOVETSKY, Gilles.
- *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.
- *l'Empire de l'Éphémère, la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987.
- *Le Crépuscule du devoir, L'Éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris, Gallimard, 1993.
- *Plaire et toucher, Essai sur la société de séduction*, Paris, Gallimard, 2017.
- *Le sacre de l'authenticité*, Paris, Gallimard, 2021.
- et CHARLES Sébastien, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.
- et ROUX Elyette, *Le luxe éternel, De l'âge du sacré au temps des marques*, Paris, 2003, Gallimard.
- LORDON, Frédéric. *Capitalisme, désir et servitude, Marx et Spinoza*, Paris, La Fabrique, 2010.
- MARX, Karl. *Le Capital, livre I*, Paris, Éditions sociales, 1977.
- MALDINEY, Henri. *Ouvrir le rien, l'art nu*, Fougères, encre marine, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice.
- *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

- *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964.
- *Causeries*, Paris, Seuil, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich.
- *La Naissance de la tragédie* [1872], Paris, Gallimard, 1977.
- *Humain, trop humain, Un livre pour les esprits libres, T.II, Le voyageur et son ombre* [1886], Paris, Gallimard, 1988.
- *Généalogie de la morale* [1887], Paris, Le livre de poche, 2000.
- NITZER, Benjamin. *Introduction à la philosophie contemporaine*, Paris, Ellipses, 2018.
- PASCAL, Blaise. *Pensées* [1670], Paris, Gallimard, 2004.
- PLATON. *La République, livre X* [IVe siècle av. J.-C.], Paris, GF Flammarion, 2002.
- QUELQUEJEU, Bernard. *La Volonté dans la philosophie de Hegel*, Paris, Seuil, 1972.
- RAMOND, Charles.
- *Qualité et quantité dans la philosophie de Spinoza*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- « Matérialisme et Hantologie », *Cités*, 2007, 2 n° 30, 2007, pp. 53-63.
- RANCIÈRE, Jacques.
- *La nuit des prolétaires, Archives du rêve ouvrier* [1981], Paris, Fayard, 2012.
- *Le maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* [1987], Paris, 10/18, 2004.
- *La Mécontente*, Paris, La Fabrique, 1995.
- *Aux bords du politique* [1998], Paris, Gallimard, 2004.
- *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.
- *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- *La Haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005.
- *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.
- *Figures de l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- *Les temps modernes : Art, temps, politique*, Paris, La Fabrique, 2018.
- *Les Voyages de l'art*, Paris, Seuil, 2023.
- *L'expérience esthétique, Dialogue avec Bernard Aspe*, Marseille, Nous, 2025.
- RAPPIN, Baptiste. *Abécédaire de la déconstruction*, Lille, Les Editions Ovadia, 2021.
- RORTY, Richard. *Essais sur Heidegger et autres écrits* [1991], Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- ROSA, Hartmut. *Aliénation et accélération, Vers une théorie critique de la modernité tardive* [2010], Paris, La Découverte, 2014.
- RUBY, Christian. *L'interruption, Jacques Rancière et la politique*, Paris, La Fabrique, 2009.
- SAUVAGEOT, Anne. *Jean Baudrillard : La passion de l'objet*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2014.
- SMITH, Adam. *Théorie des sentiments moraux* [1759], Paris, Presses Universitaires de France, 2014.
- STIEGLER, Bernard.
- *De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2005.
- et BELHAJ KACEM, Mehdi. *Philosophies singulières Conversation avec Michaël Crevoisier*, Paris, Zurich, Berlin, Diaphanes, 2021, p.177.
- DE SUTTER, Laurent. *Qu'est-ce que la pop'philosophie ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019.

DE SUTTER, Laurent (dir.). *Postcritique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019.

VATTIMO, Gianni.

--- *Les Aventures de la différence* [1980], Paris, Minuit, 1985.

--- *La fin de la modernité, Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* [1985], Paris, Seuil, 1987.

--- *La société transparente* [1989], Paris, Desclée de Brouwer, 1990.

--- *Éthique de l'interprétation* [1989], Paris, La Découverte, 1991.

--- *Après la chrétienté, Pour un christianisme non religieux*, Paris, Calmann-Lévy, 2004.

--- et ROVATTI, Pier Aldo. *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milan, 1983.

WEIL, Simone. *La Pesanteur et la Grâce*, Plon, Paris, 1948.

ZARKA, Yves Charles. *Points névralgiques de la philosophie : Sur quelques philosophes français contemporains*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018.

2.7.2. Articles scientifiques

ADORNO, Theodor W. « L'industrie culturelle », *Communications*, 91(2), 2012, pp. 43-50.

ALTHUSSER, Louis. « Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche) », in *Positions (1964-1975)*, Paris, Éditions sociales, 1976, pp. 67-125.

BAUDRILLARD, Jean. « La morale des objets » in *Communications*, 13, 1969, pp. 23-50.

CARBONE, Mauro. « La déformation en tant que principe de déreprésentation : Le Cézanne des philosophes français » in *Nouvelle revue d'esthétique*, 2013/2, n° 12, 2013, pp. 201-210.

DERRIDA, Jacques. « Qu'est-ce que la déconstruction ? » in *Commentaire*, 2004, 4, n°108, 2004, pp. 1099-1100.

DESROCHES, Daniel. *La philosophie comme mode de vie : Une approche qui replace les philosophes au cœur de la cité Suivie de l'éthique de la cohabitation. Un aperçu*, article personnel de l'auteur mis à disposition sur son site web, URL : https://clg.ddesroches.com/Pdf/W3_Article_EC_Desroches_v3.pdf. Consulté le 10/12/2024.

FISCHBACH, Franck. « Transformations du concept d'aliénation. Hegel, Feuerbach, Marx », *Revue germanique internationale*, 8, 2008, pp. 93-112.

FREGE, Gottlob. « Über Sinn und Bedeutung » in *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, 1892, pp. 25-50.

GUATTARI, Félix. « L'an 01 des machines » in *Chimères, Revue des schizoanalyses*, 1994, 23, pp. 1-14.

KEBIR, Leïla. « Regards sur les questions d'actualité. Une interview de Gilles Lipovetsky », *Géographie, économie, société*, 2015, 1, 17, 2015, pp. 133-141.

LATOUR, Bruno. « Les “vues” de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques », *Culture technique*, n° 14, 1985, pp. 5-29.

LIPOVETSKY, Gilles et RAFFINOT Louis. « Les limites de l'hypermodernité [entretien avec Gilles Lipovetsky] », *Psychologie Clinique*, 2024, 2 n° 58, pp. 160-181.

MOLINA GARCIA, Erika Natalia. « Esthétiques d'un silence assourdissant, Violence et silence chez Levinas et Derrida » in Anna Paola Bellini, Cristina Parapar (dirs.), *Silence = Violence*, Paris, L'Harmattan, 2022, p. 175-201.

VILLELA-PETIT, Maria. « “Qui voit ?”, du privilège de la peinture chez M. Merleau-Ponty », *Les Études philosophiques*, 2001, 2, n° 57, 2001, pp. 261-278.

2.7.3. Articles de presse

STIEGLER, Bernard. « Un grand entretien avec Bernard Stiegler : “Le rôle de l'art ? Produire du discernement !” », *L'Œil, tout voir – tout savoir – tout l'art*, n° 633, Mars 2011, URL : <https://www.lejournaldesarts.fr/actualites/un-grand-entretien-avec-bernard-stiegler-le-role-de-lart-produire-du-discernement-106955>. Consulté le 01/02/2025.

POTTE-BONNEVILLE, Mathieu. « Qui a peur de la déconstruction ? », *AOC Media*, 26/08/2022, URL : <https://aoc.media/analyse/2022/08/25/qui-a-peur-de-la-deconstruction-2/>. Consulté le 28/08/2022.

2.7.4. Documents audiovisuels

BOUTANG, Pierre-André et PAMART Michel. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* [Entretien filmé], Paris, La Femis, 1996.

CHÂTELET, François. *François Châtelet, Une histoire de la raison* [Radiodiffusion], France Culture, 24/08/1992.

FOUCAULT, Michel. Lemoine Wilfrid, « émission du 21/04/1971 », *Format 30* [Série d'émissions radiodiffusées], Ottawa, Radio Canada, 1971.

2.7.5. Conférences, rencontres, entretiens

RANCIÈRE, Jacques et DELORME, Émilie. « La fabrique de l'émancipation » [Conférence], Paris, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (18/11/2022), URL : <https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/actualites/la-fabrique-de-lemancipation>. Consulté le 17/04/2024.

STIEGLER, Bernard.

--- *À quoi sert l'art ?* [Entretien-vidéo], 2003, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=-3mrwqeFGao>. Consulté le 03/12/2023.

--- « la misère symbolique comme démotivation » [Conférence], *Images et signes : le trop plein ?*, Lyon, le Grand Lyon, Économie & Humanisme, 3/11/2005, URL : <https://millenaire3.grandlyon.com/ressources/2005/la-misere-symbolique-comme-demotion>. Consulté le 09/06/2023.

2.8. Sciences du texte : études littéraires, linguistique, sémiologie, sémiotique

2.8.1. Ouvrages

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double, suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1964.

AUERBACH, Erich. *Figura : La Loi juive et la Promesse chrétienne* [1938], Paris, Belin, 1993.

AZRIÉ, Abed. *L'Épopée de Gilgamesh, Texte établi d'après les fragments sumériens, babyloniens, assyriens, hittites et hourites*, Paris, Berg International, 1979.

BATAILLE, Georges.

--- *L'expérience intérieure* [1943], Paris, Gallimard, 1978.

--- *La Part maudite* [1949], Paris, Minuit, 2007.

--- *Lascaux ou la naissance de l'art* [1955], Strasbourg, L'Atelier Contemporain, 2021.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, tome III, Paris, Calmann Lévy, 1885.

BAUMBACH, Sibylle. *Literature and Fascination*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015.

BENJAMIN, Andrew E., CANTOR, Geoffrey N. et CHRISTIE, John R. R. (dirs.). *The Figural and the Literal: Problems of Language in the History of Science and Philosophy, 1630-1800*, Manchester, Manchester University Press, 1987.

BENVENISTE, Émile.

--- *Problèmes de linguistique générale 1* [1966], Paris, Gallimard, 1976.

--- *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, 1974.

BONHOMME, Marc. *Pragmatique des figures du discours* [2005], Paris, H. Champion, 2014.

BONNEFIS, Philippe. *Céline, Le rappel des oiseaux*, Paris, Galilée, 1997.

BRETON, André. *Nadja* [1964], Paris, Gallimard, 1998.

CIORAN, Emil [signé « Cioran »]. *Le mauvais démiurge*, Paris, Gallimard, 1969.

CITTON, Yves.

--- *Lire, Interpréter, actualiser, Pourquoi les études littéraires* [2007], Paris, Amsterdam, 2017.

--- *Mythocratie, Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Amsterdam, 2010.

--- *Pour une écologie de l'attention* [2014], Paris, Points, 2021.

CITTON, Yves (dir.). *L'économie de l'attention, Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014.

- CLARKE, Roy Peter. *The Glamour of Grammar : A Guide to the Magic and Mystery of Practical English*, New York, Boston, Londres, Little, Brown and Company, 2010.
- CLAUDEL, Paul. *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965.
- DONDERO Maria Giulia, GÖRAN, Sonesson et SÉMIR Badir (dirs.). Actes Sémiotiques, *Le Groupe μ : quarante ans de rhétorique – trente-trois ans de sémiotique visuelle*, Limoges, Université de Limoges, 2008.
- DOSSE, François.
- *Histoire du structuralisme, Tome I, Le champ du signe, 1945-1966* [1991], Paris, La Découverte, 2012.
- *Histoire du structuralisme, Tome II : Le chant du cygne, 1967 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2012.
- SELLEN, Raman (dir.). *The Cambridge history of literary criticism, volume 8, From Formalism to Poststructuralism* [1995], Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, SPERBER, Dan, SAFOUAN, Moustafa et WAHL, François. *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968.
- DUWA, Jérôme et TAMINIAUX, Pierre (dirs.). *Littératures et arts du vide, Colloque de Cerisy*, Paris, Hermann, 2018.
- ECO, Umberto.
- *Le signe* [1980], Paris, Le Livre de poche, 2021.
- *La guerre du faux* [1985], Paris, Grasset, 2008.
- FLAUBERT, Gustave. *Le Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Louis Conard, 1913.
- FLOCH, Jean-Marie.
- *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris, Amsterdam, Hadès, Benjamins, 1985.
- *Identités visuelles*, Presses Universitaires de France, 2010.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours* [1968], Paris, Flammarion, 1977.
- GALILEI, Galileo. *L'Essayeur* [1623], Paris, les Belles Lettres, 1979.
- GENETTE, Gérard.
- *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- et Tzvetan Todorov (dirs.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- GENINASCA, Jacques. *la Parole littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- GERVAIS, Bertrand.
- *Figures, lectures – Les Logiques de l'imaginaire, Tome I*, Montréal, Le Quartanier, 2007.
- *Au bout des doigts Lecture, figure et imaginaire*, Québec, Codicille, 2023.
- VON GOETHE, Johann Wolfgang. *Le Faust de Goethe, Seule traduction complète, Précédée d'un essai sur Gœthe, Accompagnée de notes et de commentaires, Et suivie d'une étude sur la mystique du poème par M. Henri Blaze*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1875.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *La mode en 1830, Langage et société : écrits de jeunesse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- GROSSMAN, Evelyne.
- *La Défiguration, Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Minuit, 2004.
- *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, 2017.
- GROUPE μ .
- *Rhétorique générale* [1970], Paris, Seuil, 1982.
- *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.
- HERSCHBERG, Anne Pierrot. *Flaubert Éthique et esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012.

- ISER, Wolfgang. *L'appel du texte, L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire* [1969], Paris, Allia, 2012.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale, 1*, Paris, Minuit, 1963.
- JANOUGH, Gustav. *Conversations avec Kafka* [1968], Paris, Les Lettres Nouvelles, Maurice Nadeau, 1978.
- JENNY, Laurent. *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.
- JOYCE, James. *Ulysse* [1936], Paris, Gallimard, 2004.
- KÖNIG, Christoph et THOUARD, Denis (dirs.). *La philologie au présent, Pour Jean Bollack*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010.
- KRISTEVA, Julia.
- *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- *Cet incroyable besoin de croire*, Malakoff, Bayard, 2007.
- LEPALUDIER, Laurent (dir.). *L'implicite dans la nouvelle de langue anglaise*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- MACÉ, Marielle. *Le temps de l'essai, Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, 2006.
- MAETERLINCK, Maurice. *Le Trésor des humbles* [1896], Bruxelles, Paris, Les Impressions Nouvelles, Cairn.info, coll « Espace Nord », 2016.
- MAGRI, Véronique et Wahl, Philippe (dirs.). *Répétition et signifiante, L'invention poétique*, Fribourg, Lambert-Lucas, 2020.
- MALLARMÉ, Stéphane.
- *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Malakoff, Paris, Cosmopolis, 1897.
- *La Dernière Mode. Gazette du monde et de la famille* [1874], Paris, Éditions Ramsey, 1978.
- MESCHONNIC, Henri. *Le Rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000.
- MILLER, Jacqueline. *Une mémoire pour deux, Le virtuel des transferts*, Presses Universitaires de France, 1997.
- MOUNIN, Georges. *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1970.
- DE MUSSET, Alfred. *La confession d'un enfant du siècle*, Paris, Charpentier, 1840.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Écrits sur le signe* [1978], Paris, Seuil, 2017.
- PICHETTE, Henri. *Les épiphanies*, Paris, K. éditeur, 1948.
- PROCHNIK, George. *In Pursuit of Silence : Listening for Meaning in a World of Noise*, New York, Anchor Books, 2011.
- QUINTILIEN. *Institution oratoire, tome 5* [92 av. J.C.], Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- RABATEL, Alain. *La confrontation des points de vue dans la dynamique figurale des discours. Énonciation et interprétation*, Limoges, Lambert-Lucas, 2021.
- RICOEUR, Paul. *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- SALMON, Christian. *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater des esprits* [2007], Paris, La Découverte, 2016.
- SCEPI, Henri. *Poésie vacante*, Lyon, ENS Éditions, 2008, URL : <https://doi-org.proxy.bnl.lu/10.4000/books.enseditions.35618>. Consulté le 05/05/2025.
- SIM, Stuart. *Manifesto for Silence, Confronting the Politics and Culture of Noise*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
- STEINER, George. *Langage et silence* [1967], Paris, Seuil, 1969.
- BRIAND, Michel, GADOIN, Isabelle et GUILBARD, Anne-Cécile (dirs.). *La présence : discours et voix, image et représentations*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- SONTAG, Susan.
- *L'Œuvre parle*, Paris, Seuil, 1968.

--- *Styles of Radical Will*, New York, Delta, 1970.

--- *L'écriture même : à propos de Roland Barthes* [1982], Paris, Christian Bourgeois, 2009.

VADEAN, Mirella et SYLVAIN David (dirs.). *Figures et discours critique*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2011.

VALÉRY, Paul. *Œuvres de Paul Valéry II*, Paris, Gallimard, 1960.

VANDEWEERD, Alexis. *Encres criantes, peintures (é)mouvantes Le figural à l'épreuve de l'œuvre picturale de Henri Michaux et des films sans caméra de Stan Brakhage*, mémoire de Master en Enseignement Secondaire, sous la direction de Nathalie Roelens, Luxembourg, *Uni.lu*, 2021.

WINKELVOSS, Karine. *Rilke, la pensée des yeux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

TEL QUEL. *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

2.8.2. Articles scientifiques

BAUMBACH, Sybille. « Medusa's Gaze and the Aesthetics of Fascination », *Anglia*, 128, n°2, 2010, pp. 225-245.

BONHOMME, Marc.

--- « La rhétorique des figures : entre formalisme et énonciation » in *Protée*, 37, n°1 printemps 2010, pp. 65-74.

--- « Alain Rabatel, La Confrontation des points de vue dans la dynamique figurale des discours. Énonciation et interprétation » in *Questions de communication*, n°42, 2022, pp. 573-576.

CITTON, Yves. « Économies de la connaissance ou cultures de l'interprétation ? », *L'Observatoire*, 2010, 3 Hors-série 3, 2010, pp. 36-42.

ECO, Umberto. « Pour une reformulation du concept de signe iconique », *Communications*, 29, 1978. Image(s) et culture(s), pp. 141-191.

FLOCH, Jean-Marie. « Bricolage plastique, abstraction classique et abstraction baroque » in *Actes Sémiotiques*, Bulletin, v. X, n. 44, 1987, pp. 41-45.

GERVAIS, Bertrand. « Figures de l'envoûtement. L'exemple de La Mort à Venise de Thomas Mann », *@nalyse, Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, 7, n° 2 Printemps-été 2012, pp. 4-19.

JENNY, Laurent. « Calmer aujourd'hui les images », *Critique*, 2021, 10, n° 893, pp. 805-816.

KRISTEVA, Julia. « Le geste, pratique ou communication ? », *Langages, Pratiques et langages gestuels*, 3, 10, 1968, pp. 48-64.

MAINGUENEAU, Dominique. « L'éthos : un articulateur », *CONTEXTES* (en ligne), 13, 2013, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5772>. Consulté le 11/06/2024.

NOGHRECHI, Hessam. « Le fascisme de la langue », *Littérature*, 2017, 2, n° 186, 2017, pp. 34-43.

PEIRCE, Charles Sanders. « Logic as Semiotic : the Theory of Signs », in *Philosophical Writing of Peirce*, New York, Dover Publications inc., 1955, pp. 98-119.

POUILLON, Jean. « Présentation : Un essai de définition », *Les Temps modernes*, « Problèmes du structuralisme », n° 246, novembre 1966, pp. 769-790.

RAYNAL, Henri. « Rompre cette bulle opaque que nous avons sécrétée », *Revue du MAUSS*, 2018, 1, n°51, pp. 253-270.

ROGUES, Jean-Paul. « L'apparence est sacrée. Le concept d'"apparure" chez Henri Raynal », *Revue du MAUSS*, 2015/2 n° 46, 2015, pp. 347-361.

SAINT-MARTIN, Fernande. « Des conditions de possibilité d'une rhétorique visuelle », *Protée*, 24, n°1, printemps 1996, pp. 25-36.

SONTAG, Susan et LÉVY, Maurice, « Entrevue avec Susan Sontag », *Caliban*, n°10, 1973, p. 93-111.

TODOROV, Tzvetan. « De la sémiologie à la rhétorique », *Annales, Économies, sociétés, civilisations*, 6, 1967, pp. 1322-1327.

2.9. Sciences humaines : sociologie, anthropologie, études culturelles, psychanalyse et sciences politiques

2.9.1. Ouvrages

Bourdieu, Pierre.

--- *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

--- *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 2002.

BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], Paris, La découverte, 2006.

DE CERTEAU, Michel.

--- *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*, Paris, 10/18, 1980.

--- *L'invention du quotidien, tome 2 : habiter cuisiner*, Paris, 10/18, 1984.

COLOMBI, Denis. *Où va l'argent des pauvres, Fantômes politiques, réalités sociologiques*, Paris, Payot, 2020.

CUSSET, François. *La décennie, Le grand cauchemar des années 80*, Paris, La Découverte, 2008.

DOR, Joël. *Introduction à la lecture de Lacan*, Paris, Denoël, 2002.

DUPARC, François. *Le mal des idéologies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, Malakoff, Dunod, 2016.

FERRY, Luc et RENAUT, Alain. *La pensée 68, Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1988.

FRICKER, Miranda. *Epistemic Injustice, Power and the Ethics of Knowing*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

GALLUZZO, Anthony. *La fabrique du consommateur, Une histoire de la société marchande*, Paris, Zones, La Découverte, 2020.

GÉRAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard. *Les notions clés de l'ethnologie - 4e éd. Analyses et textes*, Paris, Armand Colin, 2024.

GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne, 1, La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973.

LÉVI-STRAUSS, Claude.

--- *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

--- *La pensée sauvage* [1962], Paris, Plon, 2023.

MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

MOUFFE, Chantal. *Agonistique, Penser politiquement le monde*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2014.

REGARD, Frédéric et TOMICHE Anne. *Déconstructions queer, Les fondamentaux*, Paris, Hermann, 2023.

SPIVAK, Chakravorty Gayatri. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* [1985], Paris, Amsterdam, 2020.

TARRAGONI, Federico. *Émancipation*, Paris, Anamosa, 2021.

WEBER, Max. *Économie et société T.I, Les catégories de la sociologie*, [1921], Paris, Plon, 1995.

2.9.2. Articles scientifiques

Bourdieu, Pierre.

--- « Une classe objet », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, 1977, 17-18, pp. 2-5.

--- « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 14, 1977, p. 51-54.

--- et BOLTANSKI, Luc. « La production de l'idéologie dominante », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 2-3, juin 1976, pp. 3-73.

--- et DELSAUT, Yvette. « Le couturier et la griffe, Contribution à une théorie de la magie » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1, 1975, pp. 7-36.

SIMONNEY, Dominique. « Lalangue en questions », *Essaim*, 2012, 2, n° 29, 2012, pp. 7-16.

2.9.3. Documents audiovisuels

THÉRY, Julien. « Après le naufrage réactionnaire : Lordon et Lucbert renouvellent la psychanalyse », *On s'autorise à penser* [Série d'émissions-vidéos], Paris, Le Média, 16/02/2025.

2.10. Théologie, études religieuses

2.10.1. Ouvrages

LINDSTROM, Randall. *Kenosis Creativity Architecture : Appearance through Emptying*, Londres, Routledge, 2021.

PETERSON, Erik. *Pour une théologie du vêtement*, Lyon, Éditions de l'Abeille, 1943.

TERTULLIEN. *La première société du spectacle*, Paris, Fayard, Mille et une nuits, 2015.

2.10.2. Articles scientifiques, encycliques

AMBROSIO, Alberto Fabio. « Plaidoyer pour une théologie du silence », *Nouvelle Revue Théologique*, 137, 1, 2015, pp. 91-105.

GRANEL, Gérard. « Loin de la substance : jusqu'où ? (Essai sur la kénose ontologique de la pensée depuis Kant) », *Les Études philosophiques*, n°4, Octobre Décembre 1999, pp. 535-544.

LE SOUVERAIN PONTIFE JEAN-PAUL II. *Fides et Ratio*, Encyclique du 14/09/1998

JOBIN, Guy. « Quand la faiblesse est donnée... Kénose et participation au temps du nihilisme », *Études théologiques et religieuses*, 2010, 3 Tome 85, 2010, pp. 323-346.

NAULT, François. « Consummatum est, ou la kénose de la parole », *Laval théologique et philosophique*, 67, n° 1, février 2011, p. 125-147.

SÈRE, Bénédicte. « Francis Guibal, La gloire en exil. Le témoignage philosophique d'Emmanuel Levinas », *Archives de sciences sociales des religions* (En ligne), 134, avril-juin 2006, document 134-40, URL : <http://journals.openedition.org/assr/3533>. Consulté le 14/03/2025.

2.11. Études du cinéma

2.11.1. Ouvrages

AMIEL, Vincent. *Esthétique du montage*, Paris, Armand Colin, 2022.

AUMONT, Jacques.

--- *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992.

--- *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996.

--- *Matière d'images, redux*, Paris, La Différence, 2009.

--- et MARIE, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016.

AUMONT, Jacques (dir.). *Jean Epstein, Cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998.

BONITZER, Pascal. *Peinture et Cinéma, Décadrages*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985.

BRACHAGE, Stan. *Métaphores et vision* [1963], Paris, Centre Georges Pompidou, 1998.

BRENEZ, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier, L'invention figurative au cinéma*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 1998.

BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.

EIZYKMAN, Claudine. *La jouissance-cinéma*, Paris, 10/18, 1976.

LEFEBVRE, Martin. *Psycho : De la figure au musée imaginaire, Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, l'Harmattan, 1998.

METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma* [1977], Paris, Christian Bourgeois, 2002.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire et SORLIN Pierre. *Octobre, Écriture et idéologie I, Analyse filmique d'Octobre d'Eisenstein (Études séquentielles)*, Paris, Albatros, 1976.

SOULEZ, Guillaume. *Quand le film nous parle, Rhétorique, cinéma, télévision*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

TAMINIAUX, Pierre et MURCIA, Claude (dirs.). *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, Paris, L'Harmattan, 2004.

VANCHERI, Luc. *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

2.11.2. Articles scientifiques

ASTRUC, Alexandre. « La femme et la mort », *Cahiers du cinéma*, 30, 1953, p. 15.

AUMONT, Jacques.

--- « Le Cinéma, un art d'apparition », *Les Carnets du BAL*, 2013, 4, pp. 88-104.

--- « Pour l'interprétation », *Théorème*, 36, 2023.

BEYLOT, Pierre. « Dans le labyrinthe du film-cerveau : du concept à l'espace mental », *Essais* (en ligne), Hors-série 4, 2018, URL : <https://journals.openedition.org/essais/656>. Consulté le 21/03/2025.

LARCHER, Jonathan. « Visibilité et imageries du pouvoir en Océanie. Dennis O'Rourke, un cinéaste des "zones de contact" », *Journal de la Société des Océanistes*, 2019, 1, n° 148, 2019, pp. 53-64.

VANCHERI, Luc. « Introduction à une cartographie théorique du concept de figural » in *Lo Sguardo, rivista di filosofia, Tropi del pensiero: retorica e filosofia*, n°17, 2015, pp. 363-371.

2.11.3. Articles de presse

BUDER, Emily et SMITH, Nigel M. « 10 Things We Learned About David Lynch at His BAM Talk » in *Indiewire*, 30/04/2014, URL : <https://www.indiewire.com/features/general/10-things-we-learned-about-david-lynch-at-his-bam-talk-27199/>. Consulté le 17/01/2025.

2.11.4. Œuvres cinématographiques

FLEMING, Victor. *The Wizard of Oz* [Long métrage], Culver City, Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.

GODARD, Jean-Luc. *Passion* [Long métrage], Paris, Parafrance, 1982.

LYNCH, David. *Wild at heart* [Long métrage], Universal City, Universal Pictures, 1990.

POWELL, Michael et PRESSBURGER, Emeric. *The Red Shoes* [Long métrage], Londres, The Archers, 1948.

REFN, Nicolas Winding. *The Neon Demon* [Long métrage], Copenhague, Space Rocket Nation, 2016.

SAFDIE, Joshua et SAFDIE, Ben. *Uncut Gems* [Long métrage], New York, A24, 2019.

2.12. Œuvres photographiques, picturales

BLUMENFELD, Erwin.

--- *Voile mouillé* [Photographie], collection particulière, 1937.

--- *La pudeur* [Photographie], collection particulière, 1937.

MAGRITTE, René. *Les amants* [Tableau], 1928, New York, MoMA.

MALEVICH, Kazimir. *Two Male Figures* [Tableau], 1932, non exposé en ce moment.

RIGAUD, Hyacinthe. *Portrait de Louis XIV en costume de sacre* [Tableau], 1701, Paris, Musée du Louvre.

Table des matières détaillée

REMERCIEMENTS :	V
ABRÉVIATIONS	XI
INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
PARTIE I – LE VISIBLE ET LE DICIBLE EN DEHORS DE LA MODE	7
CHAPITRE 1 – CLARIFICATIONS ÉPISTÉMOLOGIQUES	13
1.1. POUVOIRS ET CONTRE-POUVOIRS DU DISCOURS DANS LA MODE	13
<i>La place du discours dans la Mode : un questionnement sur la nature du pouvoir</i>	13
<i>Contre le discours dans la Mode</i>	18
<i>Que dire sur ce silence ?</i>	19
1.2. PROBLÉMATIQUE	24
<i>D'où vient cette mise au silence de soi-même ?</i>	24
<i>Un geste kénétique, percevable pleinement dans les réflexions sur la poïesis</i>	26
<i>Une kénose dans la mode : du signifiant dégagé de tout signifié</i>	32
1.3. MÉTHODE D'ANALYSE	38
<i>Parler d'image sans images</i>	39
<i>Les quatre niveaux de profondeur d'analyse des figures de Margiela</i>	45
<i>Les conséquences de cette exploration</i>	49
<i>Dernier point sur notre méthode</i>	55
CHAPITRE 2 – LES ÉTUDES VISUELLES ET L'ICONOLOGIE POLITIQUE : DES DISCIPLINES ADÉQUATES POUR APPROCHER LE SILENCE D'UN CRÉATEUR	57
2.1. UNE THÈSE D'ICONOLOGIE POLITIQUE	57
2.1.1. <i>Le politique dans l'iconologie politique</i>	57
2.1.2. <i>Le rapport politique dans la relation discours/figure</i>	59
2.1.3. <i>Une histoire politique des images</i>	61
2.2. L'ICONOLOGIE POLITIQUE ET LES ÉTUDES VISUELLES : ENTRE LE DISCOURS ET LA FIGURE	63
2.2.1. <i>Les ascendants théoriques de l'iconologie politique</i>	63
2.2.2. <i>Un point commun : la question du pouvoir</i>	65
2.2.3. <i>De la pertinence de cette notion du pouvoir pour étudier la Mode</i>	65
2.3. L'ICONOLOGIE POLITIQUE : REPENSER LA NOTION D'ICONOLOGIE	67
2.3.1. <i>Le projet iconologique originel</i>	67
2.3.2. <i>Le dépassement de l'iconologie par Mitchell</i>	69
2.3.3. <i>L'impact de cette redéfinition de l'iconologie sur notre approche de la Mode</i>	69
2.4. L'ICONOLOGIE POLITIQUE : APPROCHER LES IMAGES À L'AUNE DES THÉORIES DE LA SUBALTERNITÉ	71
2.4.1. <i>L'iconologie politique au-delà de l'étude des images</i>	71
2.4.2. <i>Le rapport texte/image comme porte d'entrée de l'étude de la subalternité</i>	72
2.4.3. <i>Le mutisme de l'image, le mutisme du vêtement</i>	75

CHAPITRE 3 – INTÉGRER LA PENSÉE DE LYOTARD DANS L'ICONOLOGIE POLITIQUE ET LES ÉTUDES VISUELLES..... 77

3.1. ICONOLOGIE POLITIQUE ET POLITIQUE DU DIFFÉREND	79
3.1.1. Approcher les images à l'aune du différend	79
<i>La technoscience, Faurisson et la question de la subalternité</i>	79
<i>La question de l'écriture chez Lyotard, et son rapport avec l'iconologie politique</i>	81
<i>Le différend et l'iconologie politique</i>	83
3.1.2. L'iconologie politique et la pensée de l'art de Lyotard : l'exemple de la question du commentaire .	85
<i>La question du commentaire d'œuvres d'art</i>	85
<i>Le commentaire d'œuvres d'art contre la présence de l'œuvre d'art</i>	86
<i>Un commentaire d'art à la fois pertinent et non aliénant pour l'œuvre commentée ?</i>	88
3.1.3. La philosophie esthétique de Lyotard et l'iconologie politique : les prises de parti du discours et de la figure dans la culture visuelle.....	89
<i>Prendre le parti de la figure : un premier exemple</i>	90
<i>Prendre le parti de la figure : un second exemple</i>	93
<i>Prendre le parti de la figure : un troisième exemple, celui du philosophe</i>	93
3.2. UNE THÈSE S'INSCRIVANT DANS LA DYNAMIQUE DU TOURNANT PICTORIAL	96
3.2.1. Approcher le tournant pictorial – après le tournant linguistique.....	96
3.2.2. Une protestation à l'encontre du tournant linguistique.....	98
3.2.3. Le tournant pictorial selon Mitchell	99
3.2.4. Approcher le figural par le tournant pictorial.....	102
<i>Un constat somme toute assez commun</i>	102
<i>Le tournant pictorial et l'autre du langage</i>	103
<i>Le figural comme le propre du tournant pictorial</i>	104
3.3. APPROCHER LA MODE PAR LE TOURNANT PICTORIAL	108
3.3.1. Critiquer la domination du discours dans la Mode.....	108
3.3.2. Margiela, une voie royale vers l'articulation entre figural et tournant pictorial.....	109
3.3.3. Du besoin du figural	110

CHAPITRE 4 – LE FIGURAL, L'OPÉRATEUR IDÉAL POUR NOTRE « PROBLÈME »..... 113

<i>De l'esprit contre de la figure</i>	114
<i>Les études de la figure, aujourd'hui</i>	116
4.1. QU'EST-CE QU'UNE FIGURE ?	119
4.1.2. Les trois temps de la figure	123
4.2. LA FIGURE ET LE FIGURAL DANS LA PENSÉE DU PREMIER LYOTARD	125
4.2.1. l'ambition du figural comme autre du langage.....	127
4.2.2. La question du voile du réel : héritage et dépassement de Merleau-Ponty.....	131
<i>Le visible bordé par l'invisible : la chair du monde et la critique de la mimesis</i>	131
<i>Du « on » au « ça »</i>	132
<i>L'événement ou la force désirante</i>	134
4.2.3. La mise à l'écart du réel : la logique du figuratif et de la représentation.....	135
<i>L'hégémonie de la mimesis dans l'art occidental</i>	135

<i>De la représentation au calque sémiologique : l'impérialisme du langage.....</i>	<i>137</i>
4.2.4. Le déchirement du voile : l'émergence du figural	138
<i>Un concept-clé : l'événement comme source de trouble</i>	<i>138</i>
<i>Trois « profondeurs » de la figure : image, forme, matrice.....</i>	<i>139</i>
<i>Le voile déchiré</i>	<i>141</i>
4.2.5. La ligne & la lettre comme illustration, puis passage vers le coup de dé	141
<i>La ligne : un appel à voir, non à reconnaître</i>	<i>141</i>
<i>Mallarmé et le « coup de dé » : déstructurer l'écriture.....</i>	<i>142</i>
<i>Conclusion : le figural comme horizon d'une esthétique et d'une éthique du trouble</i>	<i>143</i>
4.3. LE FIGURAL CHEZ DELEUZE ET GUATTARI : L'ART COMME LOGIQUE DE LA SENSATION, ET LA FIGURE	
COMME ALIÉNATION DE L'ALIÉNATION	146
4.3.1. L'art, les affects et les percepts dans la pensée deleuzienne	147
<i>L'horizon deleuzo-guattarien : l'œuvre d'art comme « bloc de sensation ».....</i>	<i>147</i>
<i>Percepts, affects, « déformations » : la résistance au figuratif.....</i>	<i>150</i>
<i>Logique du sensible et intensité : un art des forces.....</i>	<i>151</i>
4.3.2. Le figural selon Félix Guattari : résister contre un inconscient machinique.....	152
<i>Le libidinal d'obédience guattarienne</i>	<i>153</i>
<i>Le figural chez Guattari</i>	<i>154</i>
4.3.3. Le figural en philosophie : de dernières mentions.....	156
CONCLUSION DE LA PARTIE I.....	159
PARTIE II – LE DICIBLE ET LE VISIBLE DANS LA MODE : LE CAS DU DEVENIR-DISOURS DE LA MODE	163
<i>Introduction.....</i>	<i>163</i>
CHAPITRE 5 – DE LA DÉFINITION DU MOT « MODE ».....	171
5.1. LES TROIS ORIGINES DU VÊTEMENT	173
<i>5.1.1. La protection</i>	<i>174</i>
<i>5.1.2. La pudeur.....</i>	<i>175</i>
<i>5.1.3. La parure.....</i>	<i>178</i>
5.2. QU'ENTEND-ON PAR LE TERME « MODE » ?	181
<i>5.2.1. Une/des définition(s) ordinaire(s).....</i>	<i>182</i>
<i>5.2.2. Une définition historique</i>	<i>183</i>
<i>5.2.3. Notre définition</i>	<i>184</i>
5.3. LES DEUX APPROCHES GÉNÉRALES DU MOT « MODE » DANS LE LANGAGE ORDINAIRE	186
<i>5.3.1. La Mode, un dispositif de contrôle</i>	<i>186</i>
<i>5.3.2. La Mode, un art de l'événement et de l'apparition</i>	<i>188</i>
<i>5.3.3. La Mode, une incarnation de la dialectique, de la structure et de la figure.....</i>	<i>188</i>
CHAPITRE 6 – LES THÉORIES CLASSIQUES DES ÉTUDES DE MODE : VERS UNE MODE FIGURATIVE.....	193
6.1. LES ÉTUDES DE MODE : UNE (IN)DISCIPLINE (IL)LÉGITIME.....	195

6.1.1. <i>La Mode, un objet d'étude (f)utile ?</i>	195
6.1.2. <i>La Mode, un objet de crise continue</i>	197
6.1.3. <i>La Mode, une science (f)utile ?</i>	199
6.2. LES DIALECTIQUES DE LA MODE	202
6.2.1. <i>Le cas de la trickle-down theory</i>	202
6.2.2. <i>La dialectique classique de la mode : entre imitation et différenciation</i>	203
<i>Le cas Georg Simmel</i>	203
<i>Le cas Thorstein Veblen</i>	205
<i>La théorie du ruissellement aujourd'hui</i>	205
6.2.3. <i>la dialectique anhistorique de la Mode</i>	206
6.3. D'AUTRES THÉORIES DE LA MODE : SIMULACRE, VIDE, HYPERMODERNITÉ	209
6.3.1. <i>Jean Baudrillard : le simulacre et la société de consommation</i>	210
6.3.2. <i>Baudrillard, la Mode et la beauté du cadavre</i>	213
6.3.3. <i>Gilles Lipovetsky : l'ère de l'hypermodernité et le règne de l'éphémère</i>	215
<i>Conclusion du chapitre 6</i>	217
CHAPITRE 7 – LES ÉTUDES DE MODE ET LE DICIBLE : LE LANGAGE DU VÊTEMENT.....	219
7.1. LE PARADIGME DU VÊTEMENT EN TANT QUE LANGAGE	222
7.1.1. <i>Le vêtement parle</i>	224
7.1.2. <i>Le vêtement remplace</i>	226
7.1.3. <i>Le vêtement désigne</i>	229
7.2. L'IDÉE DE LA MODE EN TANT QUE LANGAGE : BARTHES ET LE SYSTÈME DE LA MODE	232
7.2.1. <i>Roland Barthes et l'approche sémiologique</i>	232
7.2.2. <i>Dévoiler le « mal social » des systèmes de signes</i>	238
7.2.3. <i>Le vêtement comme « objet de communication », ses limites, ses solutions</i>	241
7.3. DEUX EXEMPLES : LA POÉSIE COUTURIÈRE ET LE PATRIMOINE SPIRITUEL	247
7.3.1. <i>La poésie couturière : quand la Mode flirte avec l'art</i>	247
7.3.2. <i>Le patrimoine spirituel : la transmission de codes identitaires</i>	251
CHAPITRE 8 – LA MODE EN TANT QUE RÉGIME FIGURATIF.....	255
8.1. LE FIGURATIF EN SOI	258
8.2. <i>LAMODE</i> ET LA LOGIQUE DU SPECTACLE	261
8.2.1. <i>Le rapport intrinsèque entre Mode et spectacle</i>	262
8.2.2. <i>Les trois formes du défilé de Mode : marchandise, spectacle et rêve</i>	264
8.2.3. <i>La crise du défilé de mode : une conséquence attendue du spectacle ?</i>	267
8.3. <i>LAMODE</i> ET LA LOGIQUE DE LA FASCINATION	270
8.3.1. <i>Le glamour, un régime esthétique de fascination</i>	272
8.3.2. <i>Le glamour, un pouvoir de l'image</i>	274
8.3.3. <i>Le glamour, un effet-Méduse</i>	276
8.4. <i>LAMODE</i> ET LA LOGIQUE DE LA REPRÉSENTATION	278
8.5. <i>LAMODE</i> DÉFINIE DIRECTEMENT PAR LYOTARD	281

8.5.1. <i>La Mode & la modernité chez Lyotard</i>	281
8.5.2. <i>La Mode, objet de performativité</i>	283
8.5.3. <i>La Mode, la seconde peau et les Immatériaux</i>	285
CONCLUSION DE LA PARTIE II.	289
PARTIE III – LA MODE EN DEHORS DU DICIBLE ET DU VISIBLE : LE CAS EXEMPLAIRE DE MARTIN MARGIELA	291
<i>Quand le vêtement devient poème</i>	291
<i>Mettre en pratique le figural : un acte contre-nature ?</i>	295
<i>La structure de cette troisième partie</i>	297
CHAPITRE 9 – LE SILENCE DE MARTIN MARGIELA, UN OBJET D'ÉTUDES VISUELLES	299
9.1. UNE ESTHÉTIQUE DE L'ABSENCE	299
9.1.1. <i>Margiela, celui qui n'est pas là</i>	299
9.1.2. <i>Margiela, celui qui est là quand il n'est pas là</i>	301
9.1.3. <i>Margiela, celui qui est là quand seule sa mode est là</i>	307
<i>Visibiliser le silence</i>	307
<i>Une signature invisible</i>	309
<i>Un chef invisible</i>	309
<i>Une couleur invisible</i>	310
<i>D'autres sources d'invisibilité</i>	311
9.1.4. <i>Ne pas être là, le but ultime de la Mode</i>	311
<i>Le dépouillement, essence de la Mode</i>	312
<i>Contre l'encombrement, le geste fondamental de la Mode</i>	313
<i>Le dépouillement, une voie vers la figure dans la Mode</i>	315
9.2. LA PLACE DES ÉTUDES SUR MARTIN MARGIELA DANS LES ÉTUDES DE MODOLOGIE	317
9.2.1. <i>La question de la déconstruction dans la Mode</i>	317
<i>Construire une définition de la déconstruction ?</i>	317
<i>Déconstruire de la Mode ?</i>	321
<i>Construire l'anti-mode ?</i>	324
<i>Le mouvement couturier de l'anti-mode</i>	328
9.2.2. <i>La question du surcyclage dans la Mode de Martin Margiela : une illustration de la déconstruction dans sa Mode</i>	334
<i>De quoi relève le surcyclage ?</i>	334
<i>Le waste-coat, figure prima du surcyclage chez Margiela</i>	335
<i>Les incarnations de la déconstruction dans les lignes de Margiela : la ligne artisanale et la ligne replica</i>	338
9.2.3. <i>Par-delà le déconstructionnisme dans l'analyse académique de la Mode de Margiela</i>	340
9.3. APPROCHER LE SILENCE DE MARGIELA PAR D'AUTRES DISCIPLINES	344
9.3.1. <i>Martin Margiela, une vacuole de silence</i>	345
<i>La parole est un bruit</i>	345
<i>L'image est un bruit</i>	347
<i>La vacuole de silence, un outil de contre-aliénation</i>	349
<i>Martin Margiela, une vacuole de silence dans la Mode</i>	350

9.3.2. <i>Martin Margiela, une esthétique du silence</i>	351
<i>Qu'entend-on par esthétique du silence ?</i>	351
<i>Le silence contre l'interprétation</i>	352
<i>Le silence comme propre de l'art</i>	355
<i>L'esthétique du silence de Martin Margiela</i>	357
9.3.3. <i>Une approche inédite : le concept de figural selon Lyotard</i>	358
CHAPITRE 10 – LE VÊTEMENT ET LA QUESTION DU FIGURAL	361
10.1. DE LA FIGURE DANS LA MODE	362
10.1.1. <i>Le retour au sensible chez Coccia</i>	362
10.1.2. <i>Le sensible et la Mode chez Coccia</i>	363
10.1.3. <i>La figure et la Mode chez Coccia</i>	365
10.2. QU'EST-CE QUE L'AMODE ?.....	368
10.2.1. <i>La forme N.R.I.</i>	368
10.2.2. <i>Le concept d'acinéma</i>	370
10.2.3. <i>De l'acinéma à l'amode</i>	371
10.3. DE L'AMODE ET DE LAMODE DANS LA QUESTION DU SUBLIME.....	373
CHAPITRE 11 – LES STRATÉGIES FIGURALES DE MARTIN MARGIELA	377
11.1. DETERRITORIALISER ET RETERRITORIALISER LES FORMES DES PARTIES DU CORPS : L'EXEMPLE DES <i>TABI</i>	382
11.1.1. <i>La chaussure Tabi, une perturbation sémiotique</i>	382
11.1.2. <i>Faire voir la Tabi</i>	383
11.1.3. <i>Re-faire voir la Tabi</i>	384
11.2. DÉFAIRE ET REFAIRE LE VISAGE DANS LA MODE : LES CORPS-SANS-VISAGE DE MARTIN MARGIELA	387
11.2.1. <i>La visagéité</i>	387
11.2.2. <i>Mode et visagéité</i>	391
<i>Le visage, opérateur d'apparition</i>	392
<i>Iconomachie de la chair et du vêtement</i>	392
<i>Le mannequin, entre sujet et objet</i>	393
11.2.3. <i>Margiela et la visagéité</i>	394
11.3. DE LA QUESTION DU SOMATOCENTRISME DANS LA MODE, ET SA MISE EN TENSION LORS D'UNE EXPOSITION FONDAMENTALE DE MARTIN MARGIELA	397
11.3.1. <i>Le somatocentrisme, une extension du paradigme dans la Mode</i>	398
11.3.2. <i>Lutter directement à bras le corps contre le somatocentrisme : une voie sans issue</i>	400
11.3.3. <i>Esquiver le somatocentrisme : l'exemple de l'exposition de 1997</i>	403
CHAPITRE 12 – LA KÉNOSE COMME ACHÈVEMENT DE LA MODE DE MARTIN MARGIELA	405
12.1. KÉNOSE & ALIÉNATION	406
12.1.1 <i>Origines de la kénose : autour de la notion d'aliénation</i>	406
12.1.2. <i>Pour une intégration de la notion de kénose dans la pensée de Lyotard</i>	408
12.1.3. <i>La kénose selon Vattimo</i>	413

12.1.4. <i>De quoi la kénose relève-t-elle finalement ?</i>	414
12.2. LA KÉNOSE : LA SEULE SALVATION POSSIBLE DE LA MODE	417
12.2.1. <i>La part bouleversante de la kénose</i>	417
12.2.2. <i>Kénose et récit</i>	418
12.2.3. <i>Kénose et signifiance</i>	423
12.3. LA KÉNOSE, LE GESTE INCONSCIENT FONDAMENTAL DE MARGIELA.....	425
12.3.1 <i>De la kénose dans la Mode</i>	425
12.3.2. <i>De la kénose dans la Mode de Martin Margiela</i>	426
12.3.3. <i>De la kénose comme achèvement de nos ambitions à propos du figural</i>	430
CONCLUSION	433
<i>Fermer notre réflexion ?</i>	433
<i>Le bilan de notre étude</i>	438
<i>Le diagramme conclusif de notre étude</i>	440
BIBLIOGRAPHIE	443
TABLE DES MATIÈRES DÉTAILLÉE	473