

La topologie de la robe, « déchirure-illusion » : objet dépaycé

INSOON CHOI

Ewha Womans University, Seoul (South Korea)

Abstract

La présente étude vise à rechercher une hypothèse prototypique permettant d'inscrire le signe vestimentaire en tant que paradigme à l'intérieur du système des signes. Jacques Lacan nie l'existence du métalangage portant sur le langage inconscient en opprimant le signifié à l'intérieur du symbolique. Or, les structures phrastiques de l'énonciation dans les cas de métaphore et métonymie se fondent essentiellement par une opération métalinguistique. À partir de ce constat, nous avons objectivé le vêtement surréaliste ? Larme – Illusion? (fig 1, 1937) créé conjointement par Elsa Schiaparelli et Salvador Dali, en tant que métalangage autodéfinitif ayant une fonction poétique. Afin de préciser la position sémantique qu'occupe l'objet de notre étude, nous nous appuyons sur une méthodologie réunissant la sémiotique de Algirdas Julien Greimas sur la structure de narrativité et la psychanalyse. Nos analyses concernent principalement les trois aspects suivants: I. La fonction du message automatique que véhicule le surréalisme II. La transitivité du signe des vêtements - images surréalistes par E. Schiaparelli III. La causativité structurelle de la robe? Larme – Illusion? Le message automatique du surréalisme, qui a fait jaillir la parole comme 'événement' en projetant dans le langage le dynamisme de la libido, trouve un objet dépaycé. Le 'hasard objectif', une logique de ce 'rencontre' mythique et métaphorique, a rendu en des mannequins fétichistes comme l'indice l'identité de l'événement néanmoins il n'unit pas les deux termes existentiels opposés. L'essence du vêtement – image emprunté par le surréalisme précède le langage métaphorique de ce dernier. 'Dessiner' un vêtement se situe sur l'endroit où se superposent le présent et le futur antérieur en relation existentielle avec le sujet virtuel qui sera une nouvelle présence réel. La causativité par la conversion fonctionnelle du vêtement – image ? Larme – Illusion?, ayant une fonction rhétorique d'ornementation, est la condition de la sémosis qui assigne un sens linguistique à un 'style' personnel. Elle est le point de vue qui accomplit le modèle interne du discours surréaliste présenté par un effet visuel.

1. INTRODUCTION

Cette étude se développe à partir de l'hypothèse suivante : le vêtement, loin de n'être qu'un objet dont la fonction utilitaire est celle de protéger le corps des intempéries, est une expression complexe se rapportant à des codes, des signifiants, il est l'index du rapport entre le « cache » et le « dévoilé », c'est-à-dire qu'il est reflet, écran et miroir d'une conception sensible, éthique du créateur et de l'utilisateur. Dans cette perspective, nous posons le savoir visuel d'une anti-robe créée par la styliste Elsa Schiaparelli, « Déchirure–Illusion » (1938, fig. 6), élaborée conjointement avec Salvador Dali.

Dans cette étude, le surréalisme est décrit selon le procès du discours concernant la structure narrative pour le jugement interprétatif de la robe, « Déchirure-Illusion ». L'étude consiste à subsumer la structure discursive et la structure narrative que proposent les 5 vêtements-images, dits surréalistes, de E. Schiaparelli en recourant à une séquence de l'ébauche du schéma pathémique d'Algirdas Julien Greimas. L'analyse sémio-narrative est adoptée dans le but de définir la place de « Déchirure–Illusion » au sein même du surréalisme. Afin de dégager sa place sémantique, l'analyse portera sur les trois aspects suivants :

1. La fonction du « message automatique » que véhicule le surréalisme.
2. La description du vêtement–image en tant que signe
3. La transitivité structurelle de la robe, « Déchirure – Illusion »

Dans la mesure limitée, la logique d'« aspectualisation » que montre la capacité narrative d'E. Schiaparelli permet de rendre visible le modèle syntaxique révélant la structure interne du discours surréaliste.

2. LA FONCTION DU MESSAGE AUTOMATIQUE VÉHICULÉ PAR LE SURRÉALISME

La raison pour laquelle le surréalisme est traité en tant que dénotation du sens dans cette analyse sémiologique de la robe, « Déchirure–Illusion » c'est parce que nous trouvons, dans l'union ontologique de la signification du signe, la réconciliation de la contradiction dialectique que André Breton recherchait. A. Breton considérait le langage à la création en état mythique de « soi » comme la clé pour décoder le problème général d'expression inhérent à l'existence humaine. Les mots appelés par le message automatique en tant que « pensée parlée » sont un médium projetant l'opacité de la structure de la conscience, ils contribuent à découvrir le phénomène intérieur de l'ego.

L'aphorisme d'Arthur Rimbaud, à savoir « Je suis un Autre », est utilisé comme la méthode de la recherche sur soi-même, par le choix des surréalistes qui ont voulu dévoiler les manques que l'on peut découvrir dans l'inconscient en postulant que la vraie personnalité est le reflet des potentialités cachées. De ce fait, il est devenu possible de refuser la méthode traditionnelle de la psychologie et d'échapper à la logique sociale et à l'éthique afin de fonder les conditions de la recherche sur la « vraie vie qui est ailleurs », autrement dit le « surréel ». En ce sens, la création est normative et considérée comme la puissance indirecte du dieu, elle sous-tend les deux ordres symboliques : le fait que les objets « existent » et le fait que nous « regardons » ces objets. Le

problème est de savoir si l'imagination est apte à comprendre le mouvement de la pensée ou la structure du monde. Pour résoudre ces deux thèses contradictoires, les surréalistes doivent capter les images pouvant fixer immédiatement « l'irrationalité concrète » laquelle soulignant les images absurdes et l'objectivité de l'intuition inconsciente que l'on ne peut pas expliquer par un système logique ou rationnel. A. Breton a mis en avant, après avoir découvert l'identité similaire dans ses écritures automatiques, le désir comme la causalité des images irrationnelles que révèle l'inconscient. C'est-à-dire qu'il considère l'éros, d'une part comme la possibilité dynamique qui est à même de donner du sens aux mots fragmentés, et d'autre part comme le point de départ de l'acte d'expression et en même temps comme le résultat final de la compréhension complète de l'existence de 'moi'. De ce fait, l'amour, étant la véritable rencontre avec le monde selon les surréalistes, est la forme primitive du désir et la place privilégiée où le sujet se fait opérer du monde au premier rang. Pour les surréalistes, l'amour est la plus grande divulgation de l'inconscient et une sorte de signe : « Nous réduisons l'art à sa plus simple expression qui est l'amour ». Ce n'est qu'en 1933 que A. Breton, après avoir posé la question existentielle « Qui suis-je ? » dans son rapport essentiel avec le système symbolique, affirme l'équivalence entre la langue et la peinture en tant que moyens du message automatique véhiculant les phénomènes intérieurs de l'auteur. Et il essaye de résoudre l'énigme de ce complot mystérieux par l'intermédiaire de la notion de « hasard objectif » élaborée dans son livre « L'Amour fou ». La notion de « hasard objectif », dans laquelle est projeté le désir subjectif en tant que « trouvaille » justifiant l'état d'âme du sujet au moment de l'engendrement d'une situation, nous démontre le point que croisent le libre choix éthique et le choix sélectif au fondement de la vision du monde surréaliste qui cherche à réorganiser la vie. Notamment, A. Breton a trouvé le déplacement de « l'image unique=X »^[1] dans l'objet surréaliste en y projetant l'intersubjectivité narcissique représentée par le substitut et le phénomène symptomatique de l'oppression extérieure^[2].

Au fait, pour A. Breton qui cherchait la conciliation des dichotomies existentielles depuis le jeu de « Cadavre exquis », « L'objet-fantôme »^[3] fait succéder la représentation de la fonction érotique à la métaphore de l'existence conditionnée par le sexe. Cette réalisation du désir a été développée d'une manière analogique au processus d'événement poétique dépassant la grammaire générale, lequel compose symboliquement le procédé d'altération sexuelle systématiquement par la métaphore et la transposition des artistes. Après « Boule Suspendue », premier objet surréaliste reposant sur la structure de la permutation sexuelle qui a fait ressentir la parenté au

[1] A. Breton a proposé une image magnétique et une équation: $X = \text{Image unique}$ sous le titre « Image linguistique » in « Minotaure », n° 5, 1934.

[2] A. Breton a décrit le concept surréaliste de l'objet : d'abord, le refus de la signification habituelle comme neutralisation, s'ensuit l'abjection des objets comme déconstruction, enfin l'objet nouveau : *Objet trouvé*. Il l'a écrit dans la préface au catalogue de l'Exposition Surréaliste d'objet à la Galerie Charles Ratton, en 1936. in Documents 34, « Équation de l'objet trouvé », cité de *HISTOIRE DE LA PEINTURE SURREALISTE*, Paris: Seuil, 1959. p. 251. Note que Jean Marcel dénonce A. Breton a défini la notion « l'Objet trouvé, sans citer le nom de propriété, celui qui en fait à Raymond Roussel ».

[3] A. Breton, « L'objet-fantôme », « S.A.S.D.L.R. », n° 3, 1930, p. 20-22. Il a interprété une phrase de Lautréamon suivante : « Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie » et si l'on veut bien se reporter à la clé des symboles sexuels les plus simple... le parapluie ne peut ici représenter que l'homme, la machine à coudre que la femme (...) et la table de dissection que le lit, commune mesure lui-même de la vie de la mort. p. 21.

sculpteur, Alberto Giacometti, l'association interprétative de la méthode de la paranoïa-critique de S. Dali est considérée comme l'archétype de la fonction des objets surréalistes. Ce faisant, les objets surréalistes, exerçant une fonction symbolique, sont reliés au pathos de « la perte », la notion intégrale qui ébranle toute hiérarchie. Dans « la perte prenant la forme d'objet », la perception est devenue un cannibalisme qui se manifeste dans les objets réels et non dans l'imagination illusoire évoquée par l'objet. En d'autres termes, cette transgression conduisant à la punition de perte fait disparaître le modèle réel, c'est-à-dire le référent de la représentation. Cette méditation sur la topique où se rencontre l'oppression et la pulsion, est mise en scène en tant que paysage dépaycé par Marcel Duchamp à la galerie des Beaux-Arts en Janvier, 1938. Les mannequins fétichistes installés dans cette rue inconnue étaient l'indice du hasard objectif qui a pu se doter d'une forme d'objet par l'intermédiaire de la perte. Grâce au désir instinctif centré sur la dimension symbolique et à ses représentants, la performance des surréalistes se prête à l'interprétation des problèmes essentiels de l'opération du sens qu'est la naissance du signe. Par ailleurs, les objets surréalistes dont le sujet portant sur l'existence et le témoignage de l'absence, impliquent la structure existentielle pour la génération du signe en transmettant « une infortune constante » qui est devenue l'indice par le programme descriptif du message automatique.

3. DESCRIPTION DU VÊTEMENT-IMAGE EN TANT QUE SIGNE

La relation initiale entre le surréalisme et le vêtement apparaît comme le précédant dans le premier manifeste du surréalisme par l'emploi du terme de « surréalisme ». Défini comme l'investissement de la libido qui est une notion d'énergie déterminant l'équivalence des phénomènes, l'objet surréaliste permet d'assurer la conversion de l'énergie dans la moindre possibilité de production créative de ce monde. Au regard de la projection de l'inconscient relatif au réel, le surréalisme est un texte qui se constitue de diverses séries relevant de l'isotopie figurative. Notamment, le mode de pensée d'A. Breton consistant à l'égalisation des valeurs dans ce système ouvert, a posé la féminité en tant qu'inconscient dans la conversion de la place d'ego. L'objet perçu par les surréalistes peut être compris par l'opération de la pensée



FIG. 1

qui commence à partir des constituants mouvants de soi. La perception du symptôme qui se produit entre le précepte et le désir a fait reconnaître l'objet même du langage qui se recompose par les sens fragmentés qu'offrent ces éléments mouvants. Or, « l'image unique X » d'A. Breton est précisément le matériau qui permet la communication de ce mouvement et se relie au problème capital de la féminité et de l'image.

La caractéristique essentielle de la mode parisienne de 1920 à 1930 se trouve dans « la transformation de l'archétype de la femme idéale. Pendant cette époque la tendance de la mode relevait de la demande contemporaine du retour au classicisme. Mais dans le Pavillon de l'Elégance pendant l'Exposition

Internationale de Paris en 1937, l'habit proposé par E. Schiaparelli à savoir, son installation d'« existence-mannequin » (fig. 1) a démontré la capacité narrative par la **dématérialisation** du signe d'habit qui se différenciait fondamentalement des robe des autres couturiers. Afin de vérifier la compétence narrative de ce vêtement-image, cette étude tente d'analyser ses 5 vêtements-images, dits surréalistes, en les comparant avec le discours du surréalisme. Ces vêtements placent l'accroissement du discours surréaliste portant sur la « présence » de l'« Autre » dans une séquence du schéma pathémique selon la logique discursive d'A. J. Greimas.^[4](shéma 1)

SHÉMA 1. CATÉGORISATION D'UNE SÉQUENCE DU SCHÉMA PATHÉMIQUE

Disposition	« Robe, Ruches Noires » (fig. 3)
Émotion	« Tailleur-Tiroir » (fig. 5)



FIG. 2

FIG. 3

FIG. 4

FIG. 5

FIG. 6

[4] D'après l'ouvrage de A. J. Greimas et J. Fontanille, *Sémiotique des passions*. Paris : Seuil (1991), la macro-séquence du dispositif des passions suit la logique aspectuelle du schéma narratif standard. Deux ans après la publication de cet ouvrage, J. Fontanille présente le schéma des passions réorganisé, en proposant les cinq étapes de la micro-séquence (constitution, disposition, pathémisation, émotion, moralisation) qui sont l'application extensive du schéma narratif au niveau méthodologique. Mais dans cette présente étude, la pathémisation se substitue à la sensibilisation employée par A. J. Greimas dans le contexte narratif suivant son projet du schéma des passions selon lequel l'expression pathémique sous-tend l'émotion qui se manifeste dans le discours des signes dans lequel s'accomplit la connexion attribuant la parole au corps singulier. La sensibilisation est sous-tendue par l'émotionnalisation qui est la transformation du tempérament par excellence. Celle-ci est opérée par le sujet du discours qui se transforme en sujet ressentant la souffrance de l'actant excité.

Cette structure narrative, qui se propose comme la séquence des aspects du vêtement constituant le champ d'analyse ouvert, consiste à révéler la « disjonction », c'est-à-dire la séparation oppositionnelle qui définit « l'objet-fantôme » du théâtre mental. Par conséquent, la robe, « Déchirure-Illusion » sera abordée séparément dans le chapitre 4 comme la moralisation en tant qu'hypothèse de la présente étude porte sur l'ensemble de la séquence.

3.1. Constitution : « Robe, Notation Musicale » (1937, fig. 2)

Les notes musicales dynamiques qui semblent serrer la taille avec la ceinture de la boîte musicale, touchent nos yeux et écoulent selon la mélodie comme glissant sur la robe et dansant avec des pas légers. Le corpus qui viennent à l'esprit en premier pour le design du vêtement, c'est la figurine. Elle est le corps composé de proportions et le termes professionnels de 'dessin graphique'.

De ce fait, dans le domaine de la mode, le corps comme nature est codé en tant que potentiel qui lie le sujet social et l'existence virtuelle dans la conscience de l'artiste. L'expression de vêtement donne ainsi le discours à la proposition esthétique du corps qui reste inachevée dans l'interrelation opposée. La description narrative qui unifie le vêtement et la femme dans un ensemble, produit une certaine 'physionomie' dans le texte, et elle suggère non seulement l'identité du rang social mais aussi l'homogénéité physique en passant le lieu du développement de chaque personnalité. En ce sens, le design du vêtement peut être considéré comme un mode d'existence qui détermine la disposition de l'existence virtuelle. En fait, le vêtement en tant que disposition acquise se base sur l'ornementation du corps. H. Focillon a dit qu'un art capable de la transmission sans être altéré par n'importe quelle technologie est l'art décoratif, et cette capacité de la transmission de l'expression du vêtement basé sur l'ornementation du corps accomplit d'une manière plus flexible la modulation rythmique recevant la stimulation provoquée par le changement de la situation ou de l'environnement.

La composition harmonieuse que l'on peut entendre de la silhouette de la robe, « Notation Musicale » constituée de la ligne flare, est plutôt architecturale que musicale. Le mot français « godet » désignant 'flare' est utilisé par la similarité formelle du tube d'ouverture d'un édifice et se compose des diagonales. Etymologiquement, le diagonal provient du latin 'bi-axius' ayant deux axes opposés de l'horizontal et du vertical, et le terme est employé pour désigner le costume parfait, compte tenu du savoir professionnel et de la maîtrise du tailleur que requiert la coupe diagonale. De ce point de vue, Eugénie Lemoine-Luccionni soulignait que la signification du vêtement relève de la pratique de l'actant par laquelle le matériau se transforme. Mais, la ligne de coupe qui modifie le matériau du vêtement est déterminée par l'image. Selon de Jacques Lacan, la libido en tant que notion d'énergie n'est autre qu'une notation symbolique selon laquelle elle est l'équilibre du dynamique que les images attribuent à l'action humaine et le mouvement peut être capté en tant que rythme de la réaction par le toucher.^[5] La possibilité tactile de ce mouvement devient le « lieu » où demeure le vêtement-image créatif dont la modification et la reproduction sont possibles.

[5] Lacan, J., 1936: « Au-delà du Principe de réalité », *l'Évolution Psychiatrique*, fascicule 3: 67-86.

3.2. Disposition : « Robe, Ruches Noires » (1938, fig. 3)

Pour John Carl Flügel qui pensait le changement de la mode en termes de celle de la sensibilité sexuelle, les vêtements se basent sur la nécessité absolue, c'est-à-dire que dans son origine, ils sont motivés par l'éventualité qui construit le système historique. Mais la fonction de séduction du vêtement qui est le point de jonction entre pudeur et parure, de plus imagination et avenir, se dote d'un sens plus que le hasard. Du point de vue anthropologique, Lawrence Langner a indiqué qu'un des résultats importants de l'acte de s'habiller consiste à accentuer l'importance de l'esprit et à croître la caractéristique spirituelle au détriment de celle du corps. Mais, l'idéologie de cette esthétique du corps a refoulé le corps de la femme occidentale jusqu'au XX^{ème} siècle, elle a enfin été détruite par la simple « la petite robe noire » prônant le fonctionnalisme chez Chanel qui a permis aux femmes de s'habiller toutes seules. L'originalité d'E. Schiaparelli qui se différencie de ce fonctionnalisme a été montrée dans son «Entretien Impossible » avec Staline parue en 1936 dans le magazine « Vanity Fair ». En communiquant le statut autonome de la femme au dictateur, E. Schiaparelli a prévu que le désir de la modification engendré naturellement dépasserait la conviction idéologique. Surtout, du fait que la robe de soirée requiert l'exhibition du corps idéal, l'audace asymétrique et les ornements ruraux de la robe, « Ruches Noires » modifient le concept d'«élégance» classique. Le terme 'élégant', dérivé du latin *elegans*, signifie littéralement 'savoir choisir'. Cette robe de fourreau se rapproche de l'humanité moderne par la rhétorique des détails en même temps qu'en garantissant la féminité qui doit procéder aux choix sélectifs afin d'assurer l'affinité spirituelle. Mais, la supériorité du dandy blessé par le nouveau culte de la beauté qu'est la modernité, fait de son moi un théâtre et ce théâtre est devenu le lieu où s'affrontent ses « moi » démultipliés. De la vaporisation et de la centralisation du moi est là.

Le « merveilleux » du symbolisme contre le mystère était le but du refus de la signification habituelle et l'abjection projetée à l'objet surréaliste afin de retrouver l'objet perdu suivant la règle de l'abandon. Mais, la robe, « Ruches Noires » n'a pas de rapport avec « l'objet trouvé » qui est l'intersubjectivité entre l'ego et l'objet. La première fonction de la robe, « Ruches Noires » est une séduction du regard à la fois en cachant et en exposant le corps comme la peau. L'érotisme évoqué par cette robe se situe dans la sphère où la vie et la mort ne s'opposent plus. Si la sexualité se relie par l'ordre physiologique à la haute possibilité de transmission du choix éthique, le désir sexuel sera configuré sous forme linguistique à décoder ayant le rapport avec le surmoi.

3.3. Sensibilisation : « Tailleur noir avec Chapeau-soulier » (1937, fig. 4)

L'usage d'esprit « Porter des chaussures sur la tête » est littéralement un renversement et littéraire. Avec cet objet 'chaussures-chapeau', la déconstruction paranoïaque du corps-objet remontant du bas en haut est représentée sous forme d'humour. En 1932, l'esprit d'aventure de S. Dali mettant les pantoufles sur la tête et l'épaule a précédé ce vêtement. Cet état s'organise dans une temporalité qui accorde la géographie avec le hasard par le principe de « hasard objectif » qui vise à redéfinir le rapport entre les règles et la liberté dans la réunion des éléments hétérogènes. L'ensemble de « **signe/événement** » appelé « hasard objectif » se décompose, en tant que signe analogique, à partir de l'événement incertain qui a un rapport particulier avec le signe précédant chronologiquement. L'analogie basée sur la similarité, plus précisément

l'émotion était la condition pour décider l'attitude des surréalistes par rapport au monde. Mais la parenté entre les existences manifeste la 'différence'. Car il y a l'hétérotopie, la sémantique différente, derrière la surface de ce simulacre passionné. Pour A. Breton, la rencontre avec la nécessité extérieure déguisée sous la forme de hasard, est le 'lieu de possibilité' permettant de dénouer le problème des problèmes. Par conséquent, la fonction des objets découverts par cette rencontre consiste à modifier leur usage par le processus dialectique remplaçant le réel par l'imagination effectuée par le 'choix sélectionné, hasardeux. L'automatisme physiologique de l'objet surréaliste implique directement l'humour noir polémique et destructif. L'humour, en tant que triomphe paradoxal du principe du plaisir sur les conditions réelles au moment où celles-ci sont jugées les plus défavorables. Le hasard objectif procède d'un mouvement offensif. Par contre l'humour a une valeur défensif. Du côté du hasard objectif, ce sont les objets qui semble bouger, cette compréhension des signes que suscite notre présence au monde ; du côté de l'humour, ce sont les mots : langage. Il entame la représentation du monde. L'imagination est alors conçue comme une sensibilité particulière et cette genèse contradictoire met l'accent sur l'absurdité. Mais ce qui entraîne l'humour à « moi » pour faire connaître cette sensibilité particulier, c'était le dandysme absolu de l'humour noir : « L'humour noir est d'abord une conduite et le dandysme absolu, affirme l'invulnérabilité du moi ». L'activité de refus comme une identification paranoïaque pré-existante vers le surmoi, condense l'objet pour le vide « signifiant » par hasard, déplace sa position réelle, pour se transformer vers l'aptitude à le reconnaître. Le secret de l'attitude humoristique reposerait sur l'extrême possibilité pour certains êtres de retirer à leur « moi » l'intimité du « soi », l'accent psychique pour le reporter à leur « surmoi », censé cautionner une formulation en vérité cohérente par rapport aux valeurs défendues. Cette attitude narcissique qui fait triompher le principe de plaisir sur le principe de réalité.

3.4. Émotion : « Tailleur-Tiroir » (1936, fig. 5)

La perte de vue en trompe-l'œil que ce tailleur propose par son titre comme accès à sa signification, évoque une mise en scène. La métaphore se trouve ici d'un esprit authenticateur de « voir » et contempler le vide opaque. Cette intuition est manifestement parente du processus de la création poétique, et de l'image verbal ; « Tiroir » comme mémoire évoquée dans le poème - « La Troisième » - de S. Dali « TROIS SÉCHERESSES » correspond à sa forme et cesse d'être éloignée ; le dépaysement poétique est métonymique. Considérer le vêtement comme tableau vivant, le détail comme une fenêtre, dont le souci serait de savoir sur quoi elle donne, autrement dit, d'où on est. La compréhension du « vide » passe par des conditions de la typification créatrice du style, la valeur de réalité du vêtement n'est en rien diminuée. Ce tailleur, dans lequel le tiroir de S. Dali est transformé en tiroirs-poches décorant les parties sensibles du corps féminin, permet d'imaginer le rouleau écrit sur le cahier interdit, le 'volume' et l'aventure entropique. Mais, à mesure que l'arbitraire absolu de l'imagination devient prédominant, le mécanisme linguistique devient plus ambigu. Et l'accent est mis sur le corps personnifié par l'ambiguïté même de l'image du tiroir contiguë au corps humain dont l'analogie formelle est disparue. Associer deux formes ne repose pas seulement sur la reconnaissance de leur analogie mais aussi sur la distinction de différents caractères des multiples relations régissant cette association. C'est sans doute la raison pour laquelle l'acte paranoïaque

de S. Dali a été arrêté lorsqu'il voulait jeter de la mayonnaise sur la robe « Homard » (1937) d' E. Schiaparelli.

Pour A. Breton, le « moi » est comme « les vases communicants » qui se relie au futur par l'apparition progressive de la forme en contournant le vide du vase. L'habit offre une demeure au sujet « ex-sistential » qui n'a pas d'abri en se mettant hors de sa place. Il est aussi le signe distinctif du sujet social en tant qu'individu. D'ailleurs, cette séparation est illusoire pour l'ego éveillé par la conscience du désir : « Tout comme la réalité extérieure, nous sommes nous-même dissociés, désengagés ; nous sommes le lieu d'un croisement, d'une confrontation »^[6] Les morceaux du « modèle intérieur » désunis de l'intersection inconnue que confrontaient les surréalistes en état « ex-sistential » sont suturés au vêtement-image et deviennent l'énoncé en unification qui anéantit le manque de la perte.

L'usage normal de la décoration du corps est initialement une résultante du regard qui s'origine dans l'oppression du corps, il est en même temps la réconciliation de cette oppression. Pour E. Schiaparelli, le charme sexuel est une fonction importante et un élément stylistique, mais le vêtement typique de travail « Tailleur-Tiroir », utilisant le sujet sémantique comme un attribut rhétorique, retourne à sa fonction singulière de l'« *Habitus* », à savoir manière d'être. Le « Tailleur-Tiroir » qui transforme le corps féminin en tiroir vide par la rhétorique décorative ajoutée au vêtement comme mode d'existence, opère « l'Émotion » par laquelle le vêtement est transformé en sujet narratif en attribuant à la surface correspondant à l'identification humaine la parole de corps souffrant en tant que potentialité.

Mais, l'analogie qui est la règle de la modification du signe, ne demande rien du tiroir-signe auquel elle se substitue. De ce fait, l'intervention de la notion d'analogie est inévitable en ce sens qu'elle est une méthode et un acte intellectuel sous-tendant l'analyse et la combinaison. A cet égard, il faut remarquer le bonnet décoré par la couronne qui accompagne le « Tailleur-Tiroir » car il est un indice conceptuel que sous-tend la moralisation effectuant le jugement extérieur. Ce chapeau rappelle la « couronne » de la cour royale d'Angleterre impliquée dans le scandale de Mme Simpson qui avait fait réfléchir sur le sacré et la vertu de cette époque. Selon de Georges Bataille, chef retiré du surréalisme, dans son livre qu'il qualifie lui-même d'essai d'économie générale « La Part maudite » (1949) relève la question fondamentale du sacrifice et de la perte. Le pouvoir s'exprimerait selon lui en dehors d'une réalité utilitaire. Comme il le fait remarquer, le sacrifice est étymologiquement la production de choses sacrées, lesquelles sont constituées par une opération de perte. Il relève qu'au point de vue de la dépense, les œuvres d'art participent de la notion de dépense symbolique, et sont création au moyen de la perte. La dilapidation des ressources énergiques qui se produit au moment extrême dépasse l'accomplissement du progrès de l'espèce, elle s'accompagne de toute forme possible de la destruction et rejoint à l'abolissement de l'abus inconditionnel au détriment de la vie.

[6] Gimferrer, Pere, 1979. *MAX ERNST ou Dissolution de L'Identité*. Paris: Société Française du Livre: 8.

4. LA TRANSITIVITÉ STRUCTURELLE DE LA ROBE, « DÉCHIRURE-ILLUSION »

4.1. Moralisation : la robe, « Déchirure–Illusion » (1938, fig. 6)

Un espace reste à entamer pour donner lieu à la vérité, ni dedans ni dehors, il s'espace sans se laisser encadrer mais il ne se tient pas hors cadre.^[7]

Le « Fantôme du surréalisme » réalisé par S. Dali en 1936 et la notion de poil biologique relevant de la causalité de la structure molle^[8] sont transférés dans la robe, « Déchirure-Illusion » imprimée en trompe-l'œil. Mais le vêtement n'a pas besoin de rechercher dans un autre objet l'indice inconscient du langage en tant qu'expression de la libido afin de réaliser l'image symptomatique qui s'exprime par la répression sexuelle. Essentiellement, le vêtement prouve de 'l'intervalle' entre les deux pôles contradictoires, à savoir la parure et la pudeur, constituant la socialisation du sexe et la protection qui correspond à l'un des points entre ces deux derniers comme relation relative avec les autres. Il implique la soumission et l'avoir comme conséquences de l'identité fondamentale de l'acte de s'habiller.

La recherche sur la forme analogique de cette robe se dirige vers la notion de parenté plutôt que l'homologie sous-tendant l'oubli de la forme antérieure. A l'écart de l'épisode mythologique évoqué par la chair que le dépouillement fait entrevoir, la forme et la couleur classiques de ce vêtement rappellent la coutume tel le cérémonial de deuil lors de la perte d'un parent etc. Pour A. Breton, le dépaysement exprime la 'mémoire' d'une certaine 'coutume', elle est un dispositif littéraire qui ébranle les idées reçues. Présenté comme le « juste après » d'un événement, le premier effet qu'évoque ce vêtement serait la souffrance primitive qui se répète fondamentalement. Mais, le mode d'action primitif ne désigne pas « l'effet de la pensée » mais le prélangage, c'est-à-dire le prototype du mode de pensée d'un langage-signe qui retourne à lui-même.

Le surréalisme est né de l'idée que l'esprit est une force réelle et un moment de la matière. Pour le surréalisme dans lequel l'homme constitue une réalité dialectique comme la nature, la matière, la vie biologique et la totalité de l'esprit sont ceux qui permettent d'accomplir la conscience du monde que l'on pourrait appeler « l'humanisme dialectique ». Et l'objet surréaliste était l'effet d'esprit. A l'époque de la formation de la théorie de l'amour d'A. Breton, le mythe d'androgène était la constante de l'imagination poétique et l'éros qui unit deux termes hétérogènes était inductif et analogique. En revanche, dans la pensée de G. Bataille sur l'érotisme en tant que sujet en quête de la totalité de la conscience, il ne s'agit pas de jeu de représentation narcissique entre sujet et objet mais du problème du jugement relatif au réel. D'autre part, en ce qui concerne les vêtements surréalistes d'E. Schiaparelli, leur sens n'a jamais été objectivé par l'ordre des objets surréalistes. En empruntant passivement représen-

[7] Derrida, J. (1978): *La Vérité en peinture*. Paris: éditions de Flammarion: 16.

[8] Parue dans « Persistance de la Mémoire » de S. Dali (1931), la « montre molle » de la 'construction molle' a une double structure sémantique du 'mot-image'. En d'autres termes, dans cette montre qui est à la fois l'objet indiquant le temps et le mode impératif du verbe 'montrer', l'image basée sur la mémoire de son enfance est projetée dans l'objet et la langue.

tations surréalistes à la surface, ses vêtements ne cherchent pas leur sens dans le jugement des valeurs mais ils cherchent à être compris dans leur ornementation selon le désir de l'usager, ce que E. Schiaparelli exprimait comme suit : « quelque soit votre désir, ne serait-ce qu'un petit fragment du choix... ». Or donc, d'une manière exceptionnelle, l'usage de la robe, « Déchirure-Illusion » fait apparaître l'« effet » d'un acte garantissant la cause de l'imagination poétique des surréalistes, et cela du point de vue du mode d'existence qui est le 'sens' particulier du vêtement et non par l'aspect rhétorique de la décoration extérieure.

D'abord, cette robe affirme la négation de la fonction qui est sa propre base matérielle par l'intermédiaire de l'image picturale exprimée en trompe-l'œil. De ce fait, elle représente l'instance de l'expression du vêtement par cet effet de substitution en dehors de la relation interne avec le surréalisme faisant superposer les trois dimensions narratives suivantes :

1) L'état pathétique et la souffrance s'expriment par le corps et ses gestes. La lamentation était historiquement exprimée par l'acte de déchirer le vêtement ou en transformant la forme.

2) La phorie thymique ainsi symbolisée par l'habit a déplacé la fonction physique du vêtement en fonction expressive et le vêtement devient le non-vêtement.

3) Et il remplace le corps potentiel et devient enfin l'énoncé de l'énonciation séparé de la base matérielle.

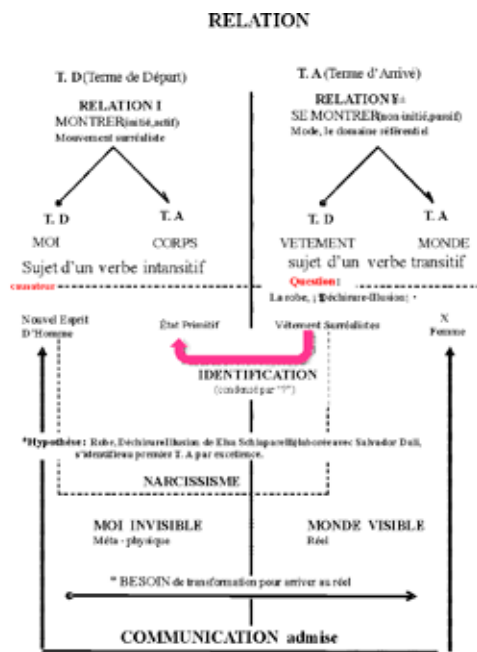
Cette robe sous-tend la présence « devant » la situation pathétique avec une nouvelle topologie de l'« ailleurs » et dans la temporalité « zéro » de l'« alors » et non dans « ici et maintenant » du surréalisme. Le signe peut décrire le langage dans un seul état et définir la norme de l'usage. La robe « Déchirure-Illusion » substitue la logique de l'aspect pathétique à la notion de parenté d'une pensée relative à l'outil, dans la pratique active qui possède le droit d'éliminer le sens et la fonction du premier niveau attribuant la valeur d'existence. Et elle exprime, en tant que l'énonciation du corps l'émotion recouverte dans le corps. Or, cette expression de l'émotion devient le signe-vêtement qui fixe le sens par la simultanéité constituant la neutralisation du mouvement successif de habiller et déshabiller, embrayage et débrayage. Cette identification de l'état et de l'action fonctionne comme le principe d'équivalence qui effectue la conversion de l'axe de l'esthétique surréaliste reposant sur le choix sélectif en l'axe de l'union, et elle représente elle-même : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas ». Elle n'appartient plus à l'objet-langage car elle est une 'réalité' qui sous-tend la présence de l'autre signe dans le même ordre avant même l'analyse en proposant la possibilité de la comparaison. Elle devient le métalangage descriptif définissant la structure du discours comme avait prévu A. J. Greimas. J. Lacan nie la présence du métalangage concernant le langage inconscient, mais l'identité de l'énonciation est essentiellement une opération métalangagière comme dans le cas de la métaphore et la métonymie. La structure est une substance autonome. Autrement dit, elle a indéniablement un statut ontologique, mais cela a été problématisé afin de définir la place de la « Robe, Déchirure-Illusion » dans le surréalisme. Le message automatique des surréalistes relatif à l'identité existentielle ne peut pas être libre sans récepteur sous le procès intérieure de relation d'union qui est la signification pour la génération du signe. De plus, l'anéantissement qui actualise la 'possibilité' du sens ou de l'Autre n'est pas une règle mais doit se 'choisir'. Ce vêtement prouve la topologie d'un

temps ‘futur antérieur’ en tant que condition de conversion de la dimension afin de réaliser le futur comme un fait absolu recherché par les surréalistes et par « ici et maintenant ». Il rend possible le retour cyclique de la ‘différence’ qu’est la ‘nouveauité’.

5. CONCLUSION

Le but de cette étude visait à rechercher sémantiquement l’index pour le changement de la fonction de vêtement-image effectué par le designer. Pour ce fait, il fallait d’abord définir le signe-vêtement ayant le statut ontologique. Le statut de la « Robe, Déchirure-Illusion » a été problématisé dans cet objectif. Les cinq vêtements-images d’E. Schiaparelli incluant la « Robe, Déchirure-Illusion » sont disposés selon l’ébauche du schéma pathémique proposée par A. J. Greimas en tant que canon de la narrativité, et ils sont utilisés pour décrire le procès intérieure de l’opération de « signification » et définir le signe- vêtement. La reconnaissance de la compétence narrative de la robe, « Déchirure- Illusion » en tant que l’énoncé-narratif par l’intervention interprétative, pose le problème fondamental de la « narrativité » et témoigne la « parole » qui se situe avant l’instance du discours surréaliste. Le statut de la « Robe, Déchirure-Illusion » qui réunit la taxinomie déduites par les énoncés des signes-narratifs et la syntaxe (Shéma 2) permet la communication intérieure du discours surréaliste. De par la valeur de ce statut, le signe de vêtement-image est un réservoir des signifiants qui font réjouir l’être-au-monde en tant que soi spontané et en même temps correspond à la « Langue » en tant que valeur réalisée.

SHÉMA 2



RÉFÉRENCE

- Bataille, Georges (1992): « L'Histoire de L'érotisme », OC, t, VIII, Reproduit. Paris: Éditions Gallimard.
- Carrouges, Michel (1950): *Le Surréalisme, dans ANDRE BRETON, Essais et Témoignages*. Suisse: Éditions de la Baconnière à Boudry, Neuchatel.
- FLÜGEL, John Carl (1930) : *Le Rêveur nu de la parure vestimentaire* . Tr. J.-M. Denis. Paris : Éditions Aubier Montaigne.
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (1979): *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette Université.
- Greimas, A. J. & Fontanille, J. (1991) : *Sémiotique des passions Des états de choses aux états d'âme*. Paris : Éditions du Seuil.
- Langner, Lawrence (1959) : *L'Importance d'être vêtu*, Tr. F. Cousteau et C. Elsen. Plon, Paris : Librairie Plon.
- Lemoine-Luccioni, Eugénie (1983): *La Robe, Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris: Éditions du Seuil.
- Schiaparelli, Elsa (1954): *Shocking Life The Autobiography of Elsa Schiaparelli*. London: V&A Publications.