

Le monde où l'on catche (BARTHES R., *Mythologies*, éditions du SEUIL, 1957)

BARTHES R., *Le monde où l'on catche*

Le monde où l'on catche: texte qui s'intéresse davantage au monde concerné par cette activité que par l'activité elle-même.



Félix MICQUET et "Taverne"

Mythologies: histoire ou étude des choses fabuleuses, récit fabuleux, conte selon l'étymologie.

Catch: prendre (prise), attraper.

En EUROPE, le terme «lutte» n'est que rarement employé. On y préfère le mot *catch*, inspiré du *catch-as-catch-can* britannique, rendu populaire à la fin du XIXe siècle dans les carnivals. À la base, le mot désigne un affrontement physique fortement inspiré de la lutte gréco-romaine et de techniques empruntées à la lutte indienne et iranienne. Par extension, encore de nos jours, les Français parleront du «catch» même lorsqu'il est question de lutte professionnelle.

Le catch est davantage un jeu qu'un sport. C'est avant tout un spectacle qui devient faux, contradictoirement truqué, en référence aux attentes du public, quand il prend l'apparence d'un sport (avec ses championnats à des degrés divers: R. BEN CHEMOUL, champion du monde ...). Un exemple illustre cette connivence avec le public quant à la fausseté de cette exhibition: la "manchette" non-coup de poing donné sur un non-menton et qui occasionne une non-souffrance de la victime mais déclenchant une réelle indignation des spectateurs ... (clin d'œil au sport "noble" qu'est la boxe avec la réalité des coups et de la souffrance ...).

Comme tout spectacle, il a ses "têtes d'affiche" qui, à l'époque, avaient pour nom: R. DELAPORTE, A. DRAPP, R. DURANTON (cf. Le corniaud), Chéri-bibi, l'Ange blanc ou le Bourreau de BÉTHUNE ...

Il se définit comme une suite de "*moments attendus, successifs, passionnels, ponctués par des mouvements, des gestes normés et connus de tous, des liaisons corporelles (manchette, clé, ciseaux, rebond dans les cordes, mise au sol, éjection du ring ...)*".

Il se définit aussi par une certaine typologie du corps du catcheur, associée, aux yeux du public, à un caractère, un comportement, voire une morale. Ainsi l'obèse symbolise la laideur et donc la méchanceté, la trahison, la lâcheté, l'ignominie, voire le vice, la viscosité alors que l'Ange blanc est le type même du beau (et donc du bon), de la droiture, du courage, du futur vainqueur et quand il perd, c'est le signal d'une revanche à venir ...

Plus précisément, le corps du catcheur est un corps "composite", fait d'un ensemble de "gestes de base" qui se traduisent en signes lors du combat, sous la forme d'une suite d'explications (aux deux sens du terme) épisodiques et qui dépasse la signification fondamentale du corps: chaque prise (comme prise de vue), chaque geste, attitude ou mimique devient le centre de l'attention de chacun. Un peu comme s'il se dispersait, "façon puzzle", son intégrité (aux deux sens du terme) échappant alors au public. Le corps n'est alors recomposé qu'à l'occasion des temps de répit.

Plus qu'un spectacle, avec ses faux-décors, ses répétitions ... c'est d'abord la "Comédie humaine" qui se joue sauf que la "fausseté est véridique" à travers le geste du catcheur: véridique car répondant à l'attente du spectateur quant aux "figures" exécutées; véridique car sans "background", sans réflexion préalable, sans scénario écrit, sans anticipation de la part des protagonistes. Il y a lien direct de cause à effet, de signifiant à signifié.

Comme le lien direct, intelligible de la cruauté à la Douleur, non masquée car exposée à travers la Souffrance. Celle-ci, à travers le corps qui souffre, représente, traduit une douleur qui, sans cette exposition demeurerait secrète et même incompréhensible si elle n'était accompagnée, ostensiblement, du geste qui en est à l'origine: le corps de l'auteur est tout en "un geste" tortionnaire (la "prise", terme qui s'applique à celui qui prend et à celui qui devient une prise) et celui de la victime en "une geste" tragique et pathétique. C'est la coordination des deux, leur lien immédiat (au sens de direct, sans intermédiaire) qui fait l'attrait de ce spectacle.

Douleur, souffrance, voire humiliation, tout concourt, dans les gestes christiques de crucifixion, et dans les corps (de chair, de viande) avachis, mous, lents, éloignés des canons antiques (et donc rassurants pour le public) à la célébration de la Défaite: corps au pilori quand la tête enserrée par une clé; corps en croix quand bloqué, les deux épaules au sol, par l'adversaire.

Le (ou la) geste caractérisera, c'est selon, loyauté ou déloyauté: signes conventionnels de se serrer la main, de lever les bras, de s'éloigner d'une prise stérile ... ou signes excessifs de donner un grand coup de pied au vaincu, de se réfugier derrière les cordes, de refuser de serrer la main de l'adversaire, de revenir sur lui, en traître, pendant la pause, de lui asséner un coup défendu ... ce sont ces derniers excès gestuels (ajoutés aux excès corporels ...) qui font du catch un spectacle et non un sport: emphase, paroxysmes, exaspérations, confusions, charivari et désordre, véritable exutoire pour un public qui se reconnaît à la fois dans les protagonistes (particulièrement dans leur apparence physique), dans leur affrontement, véritable amalgame de chairs molles mais aussi dans leur appréhension des règles et des codes de "bonne conduite", à travers une panoplie de gestes non interdits mais "inconvenants".

Donc le catch est à la fois le lieu de la totalité et de l'exhaustivité: une totalité exprimée "au compte-gouttes" par des gestes épisodiques mais qui suivent une trame écrite à l'avance (par le public); une exhaustivité de chaque geste, sans faux-fuyant, sans dérobades, qui atteint au plus profond du sentiment, de l'émotion du spectateur qui en "veut pour son argent" et surtout pour son extraction de la vie quotidienne, avec ses ambiguïtés, ses contradictions et sa complexité. Le catch c'est "simple comme bonjour", dépourvu, contradictoirement, d'artifices (alors qu'il est tout artifice dans l'absolu) dans la mesure où il est à l'unisson des attentes du public: "les signes correspondent aux causes, sans obstacle, sans fuite, sans contradiction".

Selon Roland BARTHES: quand le corps parle

Comme au théâtre, comme dans la comédie italienne (où les personnages affichent, par avance, dans leurs costumes et leurs attitudes, le contenu futur de leur rôle), lors d'un combat de catch, chaque type physique exprime à l'excès l'emploi qui a été assigné au combattant: l'obèse et croulant étale dans sa chair les caractères du traître ignoble, dont le rôle est de figurer le "salaud", organiquement répugnant. À la laideur est assignée la bassesse. Le grand blond au corps mou et aux cheveux fous donne l'image troublante de la passivité. Le petit coq arrogant celle de la fatuité grotesque et le "zazou" féminisé celle d'une "salope" vindicative. Ainsi le physique des catcheurs institue donc un signe de base qui contient, en germe, tout le combat. À chaque moment, dans chaque situation, le corps du catcheur jette au public le divertissement merveilleux d'une humeur qui rejoint naturellement un geste. Au-dessus de la signification fondamentale de son corps, le catcheur dispose des explications épisodiques mais toujours bien venues, aidant sans cesse à la lecture du combat par des gestes, des attitudes et des mimiques qui portent l'intention à son maximum d'évidence: rictus ignoble, sourire suffisant, grands coups au sol ... Il s'agit donc d'une véritable Comédie Humaine, où les nuances les plus sociales de la passion (fatuité, bon droit, cruauté raffinée, sens du "paiement", vengeance ...) rencontrent toujours le signe le plus clair qui puisse les recueillir, les exprimer et les porter jusqu'aux confins de la salle.

Ce qui est ainsi livré au public, c'est le grand spectacle de la Douleur, de la Défaite et de la Justice, avec toute l'amplification des masques tragiques: le catcheur qui souffre sous l'effet d'une prise réputée cruelle (bras tordu, jambe coincée, cou enserré ...) offre la figure excessive de la Souffrance, le visage déformé par une affliction intolérable, sans pudeur aucune mais avec l'ostentation volontaire du spectacle: Exposition de la Douleur, comme finalité même du combat.

Privée de tout ressort, la chair du catcheur vaincu n'est plus qu'une masse immonde répandue à terre. À d'autres moments, c'est la figure antique qui surgit de l'accouplement des catcheurs, celle du suppliant, de l'homme rendu à merci, plié, à genoux, les bras levés au-dessus de la tête et lentement abaissés par la tension verticale du vainqueur.

Les lutteurs professionnels sont les dieux grecs de notre ère, comme le relevait pertinemment Roland BARTHES dans un article à portée sémiologique consacré à cette discipline située à mi-chemin entre le sport et l'art: «*les catcheurs restent des dieux, parce qu'ils sont, pour quelques instants, la clef qui ouvre la Nature, le geste pur qui sépare le Bien du Mal et dévoile la figure d'une Justice enfin intelligible*» (S. LAFLAMME, *Le théâtre des pauvres*, 2010).

Le théâtre des pauvres: Steve LAFLAMME, 2010:

La lutte capitalise sur la crédulité du spectateur; plus encore, elle cherche à lui faire oublier que l'issue des affrontements est prédéterminée. Une expression employée par les artisans de cette industrie résume bien ses visées: *suspension of disbelief*, soit l'«*interruption de l'incrédulité*» – tout à fait nécessaire à des genres comme le fantastique et la science-fiction, d'ailleurs. Pour cette raison, la lutte exige que le spectateur soit entièrement disponible et réceptif, qu'il *accepte*, surtout, qu'on lui offre un spectacle qui est une *représentation du réel* (au même titre que le théâtre), et non pas *le réel*: «*On trouve là une emphase qui devait être celle des théâtres antiques*». Plus personne, de nos jours, ne considère la lutte professionnelle comme un sport purement compétitif.

«Le public se moque complètement de savoir si le combat est truqué ou non», affirme BARTHES. «[I]l se confie à la première vertu du spectacle, qui est d'abolir tout mobile et toute conséquence: ce qui lui importe, ce n'est pas ce qu'il croit, c'est ce qu'il voit».

Ainsi, le public sait qu'il assiste à un spectacle, à un divertissement, et la principale différence entre le théâtre et la lutte professionnelle réside en ce que la lutte n'a pas pour but d'*apprendre* quelque chose à l'auditoire ni de lui *inculquer* quelque valeur que ce soit; elle est plutôt le *miroir* de ses stéréotypes et de ses valeurs. La lutte a toutefois la même fonction cathartique que le théâtre. Seulement, elle ne revêt pas aussi ostentatoirement le caractère sociocritique du théâtre; elle est plutôt la mise en scène d'un portrait sociologique.

La lutte est le théâtre des pauvres: la narration d'affrontements aux motifs simplistes et adressés à un public qui n'a pas toujours les moyens de voir TCHEKOV, SHAKESPEARE, MOLIÈRE ou MOUAWAD. La lutte est un spectacle qui montre sans retenue, de manière subversive et, surtout, sans la subtilité du théâtre, le débordement des passions, en accordant une place de choix au ça et au surmoi: «[C]'est parce qu'il y a une Loi que le spectacle des passions qui la débordent a tout son prix». Le plaisir des uns provient de l'infraction de la Loi, celui des autres, de l'assurance que celui qui y déroge finira par en payer le prix: «[La lutte] est résolument transgressi[ve]. Les acteurs jouent avec la règle et l'enfreignent en permanence. Le rôle de l'arbitre, qui incarne une justice toujours défaillante, est d'ailleurs central. Il alimente le contentieux. Conspué par des gradins scandalisés par son incompétence, il libère les pulsions d'une assistance en transe». L'arbitre sera tantôt adjuvant, tantôt opposant; chose certaine, il est un actant dans l'histoire qui est racontée sous les yeux du spectateur. L'arbitre sert d'ailleurs souvent de relais entre les deux opposants, pour transmettre en catimini des informations qui ont trait aux manœuvres à venir dans le combat.

En raison de l'horaire serré qu'impose le format télévisuel actuel, l'improvisation occupe de moins en moins de place et les affrontements doivent souvent respecter une suite de mouvements et de déplacements prévus au quart de tour. Comme le metteur en scène prévoit chacun des déplacements des comédiens au théâtre, le chorégraphe, à la lutte, s'assure que l'histoire qui sera racontée au public le sera dans le respect d'une scénographie précise – et d'un crescendo dramatique: un combat bien orchestré réservera les manœuvres spectaculaires pour la fin. La lutte est en quelque sorte un ballet agressif. Elle présente un discours qui a besoin de son destinataire (la foule), parce que ce dernier doit savoir décoder les signes qui se succèdent au cours de l'affrontement: «Les combats doivent être construits selon un dialogue [...] entre les lutteurs et la foule. Ainsi, la foule a son mot à dire dans la construction de l'histoire. [...] [elle] indique aux lutteurs l'histoire qu'elle veut voir». On l'a dit, la lutte recèle une part de rituel, et elle joue principalement sur l'horizon d'attente du spectateur, certaines de ses vedettes ayant habitué l'auditoire à des manœuvres ou à des prises qui sont devenues rien de moins qu'une signature.

La lutte donne naissance à des personnages souvent inspirés de stéréotypes sociaux. Ces personnages ont pour but d'exorciser certains travers sociaux et d'exacerber les traits qui définissent un groupe social donné: l'antagoniste, forcément méchant, le demeurait jusqu'au bout et ne recelait rien de sympathique; le héros, forcément bon et sympathique, faisait honneur aux valeurs qu'il défendait à tout prix. Physiquement, même, les rôles étaient souvent prédéterminés: "le Bourreau de BÉTHUNE ne pouvait camper un autre rôle que celui de la bête sanguinaire, comme le commandaient son masque et sa tenue sombre. Inversement, l'Ange blanc ou R. DURANTON furent adulés par un public avide de beauté, de noblesse de l'âme".

Selon E. GOFFMAN: *La mise en scène de la vie quotidienne (1. La présentation de soi)*, 1973

Quand on voit à la télévision un catcheur se jeter sur son adversaire, l'empoigner brutalement et lui montrer les dents, on comprend sans aucune difficulté que, malgré ce furieux assaut, il se borne à jouer au "méchant", tout en sachant bien que ce n'est qu'un jeu; on sait pertinemment que dans un autre match il peut fort bien avoir l'autre rôle, celui du catcheur loyal, et le jouer avec une verve et une compétence égales. Mais on semble voir plus difficilement que, si des détails tels que le nombre et la nature des chutes peuvent être fixés à l'avance, le détail des expressions et des mouvements utilisés ne provient pas d'un scénario, mais est commandé par des signes conventionnels que les catcheurs échangent de temps en temps sans beaucoup calculer ni réfléchir.

BARTHES-Le gai savoir (R. ENTHOVEN, RF 2013)

Quelle évidence y-a-t-il à décrypter dans le catch? Le mythe: c'est que c'est "bidon", une sorte de violence "ripolinée" ... Or ce qui est demandé au catch, ce qu'il montre, c'est du théâtre. Le catch est un spectacle "intelligible" dont le public sait que les souffrances sont "jouées", voire surjouées et dont il se joue la comédie lui-même. Le catch aurait-il alors une vertu cathartique?

Le catch manifeste l'inauthenticité d'une vérité que l'on brandit, le désir de vérité en le surjouant. Cela pourrait se dire de toute situation humaine qui, en définitive, n'est que du théâtre.

***Strip-tease* (BARTHES R., *Mythologies*, éditions du SEUIL, 1957)**

BARTHES R., *Strip-tease*

Le strip-tease est un simulacre où la chair, montrée, tue le corps fantasmé, imaginé: c'est la pseudo-réalisation d'un fantasme.

Le spectacle commence par le haut: les seins, symboles de la maternité (stade oral) et donc de la mère et donc de l'individu puis se conclut par le bas: le sexe, symbole de la sexualité, de la reproduction (stade génital) et donc de l'espèce. Darwinien et freudien en diable ...

La peur, la peur d'être confronté au corps nu, dénudé de la femme, de prendre conscience de la réalité de l'autre, qui n'est pas (comme) moi: la vérité (toute nue) l'atteste. Là se situe, et à cet instant ultime, la différence irréductible. "Couvrez ce sein que je ne saurais voir. Par de pareils objets, les âmes sont blessées" dit Tartuffe. La blessure, en l'occurrence, naît de cette terreur de se retrouver enfant, face au corps féminin originel, celui de la mère d'une part et d'autre part à un corps différent, en peu de choses "anatomiques" mais immenses quant au pouvoir de création et d'attraction. La sexualisation, au sens sexuel, "séductif" du terme précède l'aboutissement ("le meilleur moment est celui de la montée des marches" ...), cet instant où le corps est à nu, sans appareil, sans decorum (des-corps-hommes ...): ce n'est donc que cela que réalise le pauvre mâle qui se faisait toute une affaire, une joie de la découverte, dans ce jeu de la séduction: aucune séduction dans le strip-tease.

Ce dont est paré, voire surchargé la femme, avant tout effeuillage, en termes d'exotisme (environnement, maquillage, accessoires, vêtements) n'a pour objectif que d'accentuer la vérité finale, la nudité au plus proche de la chair (et non de retarder au maximum ce moment final). Le spectateur prend conscience que la sexualité disparaît progressivement avec l'apparition progressive de la nudité: l'attirance sexuelle pour Gilda réside dans le gant noir et le porte-cigarettes plus que dans le corps dévoilé.

L'assimilation du corps nu, final, de la femme aux accessoires auparavant mobilisés (fourrures, parures, gants ...) -la fourrure et le satin fixent le spectacle des poils génitaux qui auraient dû être accompagnés du membre féminin ardemment désiré; l'élection si fréquente des pièces de lingerie comme fétiches est due à ce qu'est retenu le dernier moment du déshabillage, pendant lequel on a pu encore penser que la femme est dotée d'un pénis (FREUD)-trouve son point d'orgue au niveau du sexe féminin: la forme triangulaire de la pilosité est assimilée à celle de ce qui la recouvre (pierre, faux-diamant ...) et la question se pose: est-ce le signifiant de la préciosité de cet endroit du corps ou, au contraire, est-ce l'aspect artificiel ("total et inutile" sous la plume d'un écrivain homosexuel ...) qui est souligné?

Quant à la danse, plus ou moins lascive, qui accompagne la prestation, et qui, selon BARTHES, constitue un dernier rempart avant la révélation finale, elle peut aussi apparaître comme un "geste primitif" qui nous rapproche de la nudité ancestrale et nous l'annonce mais qui, du public ou de "l'effeuilleuse" est convaincu de son caractère artistique?

Quand il est question de l'institutionnalisation du strip-tease, en FRANCE, il est remarquable de constater que BARTHES l'évoque comme sport et/ou comme travail (ce qui renvoie aux discours de J.-M. BROHM sur le corps: Sport, culture et répression. En ce sens, le strip-tease est effectivement embourgeoisé, comme "embrigadé" dans la représentation de la femme au foyer-travailleuse du sexe (mais sous un jour respectable).

Les adorateurs de la danseuse nue: F. HÉBERT, 1987:

"Car c'est bien d'un culte qu'il s'agit, du culte de la Femme, d'une femme diversement mythifiée et diversement démythifiée" (F. HÉBERT, *Les adorateurs de la Danseuse nue*, Liberté n° 3, 1987).

Évidemment, personne ne la possède, cette épouse, si ce n'est symboliquement. La danseuse est intangible. Presque une âme, j'ose le dire. Paradoxalement, elle paraît n'être, n'avoir qu'un corps, ce corps qu'ostensiblement elle promène, fait vibrer, ondoyer, quasiment chanter; en vérité, ce corps n'est qu'une surface, agréablement courbe il est vrai; mais il n'est qu'une image; et cette figure ne parle, ne suggère, ne comble que dans la mesure où la grâce intervient; il lui faut, pour le dire en termes plus profanes, du style, de la classe, bref un je ne sais quoi (qu'est-ce donc, le sex-appeal!) qui donne une aura à son épiderme et à ses viscères, qui lui donne de l'âme justement, qui l'illumine de l'intérieur, dans ses mouvements mêmes, et fait oublier qu'elle mange, dort, chie et tousse comme chacun.

Le corps dans le champ visuel (P. BROOKS, Littérature, n°90, 1993. Littérature et psychanalyse: nouvelles perspectives; http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1993_num_90_2_2637)

Regarder un corps:

Il est évident que la vue a toujours été une faculté centrale dans la quête de la vérité. «Depuis les philosophes grecs, la vue a été célébrée comme le plus excellent de nos sens, écrit Hans JONAS». La vue est conçue comme le plus objectif et le plus objectivant de nos sens, celui qui permet le mieux une inspection de la réalité capable de conduire à une vérité. «Je vois», dans l'usage courant, est l'équivalent de «je sais». Voir, c'est savoir. Mais la vérité n'est pas d'accès facile: elle est souvent représentée comme cachée, latente, voilée, si bien que sa découverte devient un processus de dévoilement, de mise à jour, de mise à nu. L'épistémologie de Jean-Paul SARTRE privilégie ce qu'il appelle «le complexe d'Actéon»:

"On arrache les voiles de la nature, on la dévoile [...] Toute recherche comprend toujours l'idée d'une nudité qu'on met à l'air en écartant les obstacles qui la couvrent, comme Actéon écarte les branches pour mieux voir Diane au bain"

Comme l'indique si clairement cette image, le point d'où la vision se projette vers le monde a largement, dans toute la tradition occidentale, été perçu comme mâle, et ce qui doit être regardé, dévoilé, dénudé, a été métaphorisé à maintes reprises comme femelle: la Vérité comme déesse, comme Sphinx ou plutôt Spthinge -, ou simplement comme Femme.

Un regard phallique:

La vue, la connaissance, la vérité, le corps féminin: dans ce nœud s'entremêlent des attitudes et des gestes à la fois centraux et ultrasensibles de notre culture. L'homme en tant que sujet connaissant postule le corps de la femme comme objet à connaître par un acte d'inspection visuelle qui prétend en découvrir la vérité ou qui fait de cet objet l'énigme ultime. Voir la femme comme autre est nécessaire à la vision vraie du Moi.

Ce serait la recherche du pénis absent, recherche motivée d'un côté par l'anxiété causée par son absence visible, et d'un autre côté par un besoin de se rassurer, l'absence chez autrui garantissant la présence chez moi.

FREUD, non seulement lorsqu'il propose un scénario mythique de l'humanité assumant pour la première fois la posture debout, et par là même exposant à la vue l'organe génital, mais aussi lorsqu'il offre un modèle de l'investigation intellectuelle, plaide pour la primauté d'un rapport visuel au monde, et d'abord au corps, érotiquement déterminé. La "pulsion de voir", la vision comme plaisir érotique, est pour lui l'une des «pulsions constitutives» qui composent la sexualité humaine dès la petite enfance; elle se fixe comme objet particulier l'organe génital et sa fonction. Cette pulsion de regarder va de pair avec la «pulsion de savoir», elles sont intimement associées. L'investissement érotique dans le regard est dès l'origine inextricablement lié à l'investissement érotique dans le savoir, au cours du développement de l'individu comme dans la tradition philosophique et littéraire occidentale. Et la valorisation du visuel dans toute la tradition réaliste renvoie également à la découverte du monde, au regard comme investigation de la réalité.

Remarques:

- La station debout a, non seulement exposé à la vue les organes génitaux mais elle a développé ce sens dans la mesure où le regard se portait, dorénavant, sur une vision panoramique, à 360 ° de l'environnement.
- Un rapprochement s'opère avec l'analyse, par FREUD, de "*L'homme au sable*" et plus particulièrement avec le lien qu'il opère entre cécité et castration.

Comme l'écrit Laura MULVEY, "dans un monde régi par le déséquilibre entre les sexes, le plaisir du regard s'est scindé en actif-mâle et passif-femelle. Le regard mâle dominateur projette ses fantasmes sur la figure femelle qui est elle-même conçue en fonction de lui. Dans leur rôle exhibitionniste traditionnel, les femmes sont simultanément regardées et exhibées, leur apparence étant codée en vue d'un impact érotique et visuel maximal, de telle sorte que l'on peut dire qu'elles connotent l'«être vu»".

Chez FLAUBERT (*Mme BOVARY*), c'est le processus du déshabillage plutôt que la nudité finalement obtenue qui symbolise la dynamique de l'intrigue: celle-ci s'achemine vers le dénouement promis tout en le retardant, elle résiste à ce terme qui la figera en une immobilité mortelle.

Selon BARTHES, le récit «classique» (du XIXe siècle pour l'essentiel) tend à devenir un strip-tease, un effeuillage, un dévoilement progressif du sens, soumis à toutes sortes de retardements, de feintes, d'énigmes qui conduisent à des attentes trompeuses jusqu'à la résolution finale. Dans *Le Plaisir du texte*, il introduit un modèle spécifiquement fétichiste de dévoilement narratif, posant la question: «L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement baille?», le morceau de chair aperçu dans les interstices du vêtement. Dans *Madame BOVARY*, le moment où Rodolphe conduit Emma vers le lieu de leur premier échange sexuel:

"Mais sa robe trop longue l'embarrassait, bien qu'elle la portât relevée par la queue, et Rodolphe, marchant derrière elle, contemplant entre ce drap noir et la bottine noire la délicatesse de son bas blanc, qui lui semblait quelque chose de sa nudité."

BARTHES souligne le contraste entre ce genre de bâillement et le récit classique du strip-tease, où "toute l'excitation se réfugie dans l'espoir de voir l'organe génital (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire (satisfaction romanesque). Paradoxalement (puisqu'il est de consommation massive), c'est un plaisir bien plus intellectuel que l'autre plaisir œdipien (dénuder, savoir, connaître l'origine et la fin), s'il est vrai que tout récit (tout dévoilement de la vérité) est une mise en scène du père (absent, caché, ou hypostasié) — ce qui expliquerait la solidarité des formes narratives, des structures familiales et des interdictions de la nudité, toutes rassemblées, chez nous, dans le mythe de Noé recouvert par ses fils".

«La coutume de cacher le corps, qui se développe avec la civilisation, tient la curiosité sexuelle en éveil», écrit FREUD dans le contexte de son analyse de la pulsion de voir: plus le corps, surtout le corps de la femme, est couvert de couches de vêtements (comme c'était notoirement le cas au XIXe siècle), plus l'attention se concentre sur l'effeuillage de ce corps, et plus l'investissement érotique se porte vers les accessoires qu'on doit ôter au cours de ce déshabillage. Dans la tradition dominante, néanmoins, la vision atteint rarement une telle apothéose. Elle ne peut jamais voir vraiment ce qu'elle prétend voir, puisque la vue ne peut donner accès au corps vivant, et puisque de toute façon le corps vu n'est peut-être qu'un objet imaginaire, produit par d'illusoires scénarios visuels infantiles.

Le projet même de la vision est décevant, décevant par essence, et dans l'exercice de la vision les accessoires tendent à envahir le champ visuel, d'où une forme de perception foncièrement métonymique, de perpétuels travaux d'approche visant la totalité inaccessible du spectacle d'un corps.