

Le corps rhétorique (absent, revêtu)

La dernière mode au bonheur des dames

Pascal DURAND

Tu veux voir mes guenilles ? disait-elle.
Bataille, *Madame Edwarda*¹

Rhétorique, érotique ; entre les deux, pivot dérobé du métagramme, le *corps*. Ainsi, des fragments donnés ci-après à lire et à lier, tout serait dit déjà. Engendrée par ce petit dispositif formel à trois instances (dont l'une, essentielle, s'indique par son manque), la lecture n'aurait qu'à se laisser aller, glissant d'un texte à l'autre sans heurt ni aventure d'aucune sorte, traversant en chacun le miroir lisse des signes, recueillant au passage la libre épiphanie du sens, même oblique, même inversé, progressant en toute transparence pour atteindre, en fin de parcours, le point de son départ, hypothèse muée en certitude. A savoir qu'au corps ne donneraient forme que les figures qui le moulent, s'y appliquent, le recouvrent pour l'offrir et le soustraire au regard. Et cependant, entre les fragments ajustés par la lecture, il y aura du jeu, quelque flottement ; il subsistera un *écart*, comme une trace laissée, au terme de l'opération, par le programme qui la dirigea, lui-même césuré — en somme, une déhiscence. Affinité partielle entre deux imaginaires, deux discours, nourris sans doute du même fantasme mais l'opérant selon des stratégies formelles distinctes, apparemment peu conciliables.

De part et d'autre, un même objet soumis à description : des vêtements *vides*, saisis dans l'abstraction du discours de mode ou disposés fictivement en vitrine :

A. MALLARME, *La Dernière Mode*

Mesdemoiselles, je parle pour vous.

Vos robes seront en tulle illusion de toutes nuances, mais surtout blanc ; avec écharpes plissées ou bouillonnées, retenues sur la traîne ou de côté par une touffe ou un bouquet de fleurs, ou par une guirlande, ce qui est du dernier goût. Les

1 BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, 1971, p. 20.

pardessous en satin sont généralement préférables à ceux en faille ou en poulte-de-soie, comme plus chatoyants sous le tulle ou la gaze : car de très-jolie gaze de Chambéry se déchire peu dans l'élan de la danse, mais fait à mon avis plutôt toilette de dîner que de bal. L'adoptez-vous ? elle se garnira de beaucoup de chicorée en pareil reposant sur un plissé effrangé de chaque côté ; cet effilochage joue la plume, bien joliment.

A votre tour, maintenant, Mesdames.

Robes de danse en satin ou en faille voilées de tulle illusion blanc relevé de côté gracieusement par des masses de fleurs, puis d'autres entièrement garnies de plumes véritables et de dentelles, soit point d'alençon, soit application de Bruxelles. J'ajoute : toujours, beaucoup de blondes blanches perlées de jais blanc, ainsi que de broderies en soie plate sur tulle. Mille effets ravissants à tirer de ces garnitures reproduisant la flore du songe ou bien de nos parterres, parfois comme givrée et toute blanche !

Fermant les yeux à d'adorables motifs dont me tente la description, je poursuis, stricte et brève².

B. ZOLA, *Au Bonheur des Dames*

B.a. Cela partait de haut, des pièces de lainage et de draperie, mérinos, cheviottes, molletons, tombaient de l'entresol, flottantes comme des drapeaux, et dont les tons neutres, gris ardoise, bleu marine, vert olive, étaient coupés par les pancartes blanches des étiquettes. A côté, encadrant le seuil, pendaient également des lanières de fourrure, des bandes étroites pour garnitures de robe, la cendre fine des dos de petit-gris, la neige pure des ventres de cygne, les poils de lapin de la fausse hermine et de la fausse martre. Puis, en bas, dans des casiers, sur des tables, au milieu d'un empilement de coupons, débordaient des articles de bonneterie vendus pour rien, gants et fichus de laine tricotés, capelines, gilets, tout un étalage d'hiver aux couleurs bariolées, chinées, rayées, avec des taches saignantes de rouge.

B.d. D'abord, ils furent séduits par un arrangement compliqué : en haut des parapluies, posés obliquement, semblaient mettre un toit de cabane rustique ; dessous, des bas de soie, pendus à des triangles, montraient des profils arrondis de mollets, les uns semés de bouquets de roses, les autres de toutes nuances, les noirs à jour, les rouges à coins brodés, les chairs dont le grain satiné avait la douceur d'une peau de blonde ; enfin, sur le drap de l'étagère, des gants étaient jetés symétriquement, avec leurs doigts allongés, leur paume étroite de vierge byzantine, cette grâce raidie et comme adolescente des chiffons de femme qui n'ont pas été portés. Mais la dernière vitrine surtout le retint. Une exposition de soies, de satins et de velours, y épanouissait, dans une gamme souple et vibrante, les tons les plus délicats des fleurs : au sommet, les velours, d'un noir profond, d'un blanc de lait caillé ; plus bas, les satins, les roses, les bleus, aux cassures vives, se décolorant en pâleurs d'une tendresse infinie ; plus bas encore, les soies, toute l'écharpe de l'arc-en-ciel, des pièces retroussées en coques, plissées comme autour d'une taille qui se cambre, devenues vivantes sous les doigts savants des commis ; et entre chaque motif, entre chaque phrase colorée de l'étalage, courait un accompagnement discret, un léger cordon bouillonné de foulard crème.

2 MALLARME, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, pp. 798-799.

B.c. La gorge ronde des mannequins gonflait l'étoffe, les hanches fortes exagéraient la finesse de la taille, la tête absente était remplacée par une grande étiquette piquée avec une épingle dans le molleton rouge du col ; tandis que les glaces, aux deux côtés de la vitrine, par un jeu calculé, les reflétaient et les multipliaient sans fin, peuplaient la rue de ces belles femmes à vendre, et portaient des prix en gros chiffres, à la place des têtes³.

Avant d'en ouvrir le commentaire, quelques précisions rapides sur ces textes.

A raison de deux livraisons par mois, *La Dernière Mode, Gazette du Monde et de la Famille*, paraît de septembre à décembre 1874. Elle s'inscrit donc, dans la carrière de Mallarmé, au début d'une phase-charnière, située entre la rupture avec l'école de Leconte de Lisle (*L'Après-midi d'un faune* est refusé en juillet 1874 par la rédaction du *Parnasse contemporain*) et l'ouverture, quatre années plus tard, du cénacle de la rue de Rome ; phase de latence, au cours de laquelle le poète hérésiarque se tient en retrait des débats littéraires et s'astreint à des travaux alimentaires, concessions au besoin ou au plaisir qu'il s'accorde en marge de sa production poétique :

J'ai dû faire, dans des moments de gêne ou pour acheter de ruineux canots, des besognes propres, et voilà tout (Dieux Antiques, Mots Anglais) dont il sied de ne pas parler ; mais à part cela les concessions aux nécessités comme aux plaisirs n'ont pas été fréquentes. Si à un moment, pourtant, désespérant du despotique bouquin lâché de moi-même, j'ai après quelques articles colportés d'ici et de là, tenté de rédiger tout seul, toilettes, bijou, mobilier, et jusqu'aux théâtres et aux menus de dîner, un journal La Dernière Mode, dont les huit ou dix numéros parus servent encore quand je les devêts de leur poussière à me faire longtemps rêver⁴.

Le contenu de la revue correspond parfaitement à son titre (le terme de *mode* étant entendu au sens large) : dissimulé derrière divers pseudonymes — la plupart *féminins* —, Mallarmé s'y fait le greffier de tout ce qui, dans l'art de paraître, change et fluctue, chroniqueur attentif à décrire les normes fluantes de l'apparat mondain. Aussi, en plus des rubriques consacrées spécifiquement à la mode vestimentaire — reproduction d'une robe, un article sur « La Mode » (signé Marguerite de Ponty), une « Gazette de la Fashion (signée Miss Satin) —, chaque numéro comporte une « Chronique de Paris » (signée Ix), une « Correspondance avec les abonnées » et des « Conseils sur l'éducation » (signés Madame de P.) : de la vêtue au comportement, complète panoplie du protocole mondain.

D'aucuns, fort nombreux, se sont étonnés de surprendre Mallarmé à ces « badineries », ne saisissant guère le lien qui articulerait *La Dernière Mode*

3 ZOLA, Emile, *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1967, pp. 710-711.

4 Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, *Correspondance*, tome II, (1871-1885), Paris, Gallimard, 1965, pp. 302-303.

aux préoccupations obsédantes du poète, qu'il s'agisse de la matière traitée ou de la manière du traitement : comment comprendre en effet qu'il soit passé, même fugitivement, du diamant d'Hérodiade aux bijoux des mondaines, d'une écriture économe et rigoureuse à la faconde du chroniqueur ? De là qu'on puisse être porté, dans un premier mouvement, à tenir *La Dernière Mode* simplement pour une dérive compensatoire ou un bref moment d'évasion : comme si l'exclu du *Parnasse contemporain* avait tenu, par dépit, à se doter d'une revue dont enfin il serait seul maître, jusqu'à la rédiger sans collaborateurs ; comme si, soucieux de s'accorder un répit, il avait succombé, après la crise métaphysique de Tournon, à quelque « tentation de l'immanence »⁵ et délaissé les vertiges de la transcendance pour les séductions d'un discours dérisoire et contingent entre tous. D'apparence plausible, cette explication ne satisfait cependant pas, et cela surtout parce qu'elle s'évertue à résoudre un faux problème : dans la carrière de Mallarmé, *La Dernière Mode* ne fait en réalité rupture qu'envisagée depuis cette représentation réductrice du poète, imposée par la tradition scolaire, qui le fige en pur esthète dédaigneux de toute « circonstance ». Représentation occultant la nature foncièrement duelle de Mallarmé (solitaire ET mondain, grave ET ironique) de même que la dimension dialectique de son imaginaire (concevoir l'abstrait à partir du concret). Or, si l'on tient compte de cette dualité, on s'aperçoit que *La Dernière Mode* s'inscrit non pas en marge, mais en contrepoint des *Poésies*, avec ces *Loisirs de la poste* et ces quatrains frivoles sur éventails, galets ou cruches à calvados, en lesquels l'auteur d'*Igitur* ne dédaignait pas de « disperser », de dispenser à tout va son talent.

Contrepoint — c'est encore trop peu dire : le rapport de la *Dernière Mode* aux *Poésies* excède de beaucoup la simple connivence, ou la co-appartenance à un même imaginaire, fût-il double ; plus essentiellement, il semble que la parenté profonde entre ces pratiques tiennent à l'affinité quasi ontologique des deux modes discursifs dont l'une et l'autre relèvent. J'entends par là que si l'attention du poète s'est portée avec une telle insistance sur la mode, c'est en quelque sorte parce qu'il aurait perçu que celle-ci, comme la poésie, constitue un discours fortement ritualisé (comportant ses règles propres) et qu'au principe de ces deux discours se produit, de surcroît, un semblable fait de détournement fonctionnel : la poésie dévoie le langage de la communication, la mode fonde l'appareil vestimentaire en système langagier, susceptible d'un investissement entre autres esthétique. Ajoutons, pour conclure sur ce point, qu'il paraît peu douteux que Mallarmé ait trouvé, dans *La Dernière Mode*, à assouvir pleinement ce fantasme fétichiste qui se marque, de façon plus diffuse, dans

5 RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1961, p. 304.

l'œuvre poétique, tant au plan thématique (évocation fréquente de pièces de vêtement ou de parures féminines) qu'au plan rhétorique (recours privilégié, aux dépens de la traditionnelle métaphore, à des tropes tels que la métonymie et la synecdoque).

Plus connu, le texte de Zola peut se passer de présentation. Signalons, en simple rappel de contexte, qu'il est dérobé au tout début d'*Au Bonheur des Dames* : arrivés de province, Denise et Jean cherchent la rue de leur oncle Baudu et s'arrêtent, fascinés, devant la vitrine d'un grand magasin de nouveautés dont

« Deux figures allégoriques, deux femmes riantes, la gorge nue et renversée, déroulaient l'enseigne : *Au Bonheur des Dames* ».

Le parti ici choisi de confronter Mallarmé et Zola, le poète et le romancier, le symboliste et le naturaliste, malgré la distance (trop) évidente qui les sépare, d'articuler leurs textes autour de la question du vêtement et, *au-delà*, de la rhétorique du corps, ne se justifie pas seulement, on s'en doute, par une simple coïncidence thématique ou historique (les deux textes, n'étant distants que d'une dizaine d'années, appartiennent *grosso modo* au même univers de représentations). Pour une part, l'estime qu'ils se portaient a contribué à leur rapprochement : Mallarmé lit Zola et l'apprécie, prend sa défense, rue de Rome, devant ses disciples qui méprisent ouvertement le *leader* des naturalistes. Mais ce qui, en dernière instance, légitime leur dialogue ici, est surtout le fait curieux que Zola figurait au nombre des collaborateurs littéraires d'emblée prévus par Marasquin (*alias* Mallarmé) au sommaire du premier numéro de *La Dernière Mode* (projet de collaboration inabouti : résistance de Zola ou n'est-ce dû qu'à la faible longévité de la revue ?).

1 Ouverture

Relevons, pour commencer, que le texte de Mallarmé présente en surface de nombreux traits spécifiques au pur discours de mode, cernant un vêtement abstrait, hors de toute localisation précise, sinon d'éventuelle circonstance (le bal, le dîner) : description minutieuse des vêtements et tissus appropriés ; tour volontiers nominal, scandant l'ordonnance des tenues ; discriminations, exclusions (ceci se porte, cela non) ; désignation explicite des destinataires (« Mesdemoiselles, je parle pour vous », « A votre tour, maintenant, Mesdames ») ; tournures injonctives, emploi du futur (« Vos robes seront en tulle illusion de toutes nuances »). Simple allégeance rendue au modèle. Dans son *Système de la Mode*, Roland Barthes notait que le discours de mode canonique évite généralement tout foisonnement rhétorique et que « le vêtement (y) est décrit selon une nomenclature pure

et simple, privée de toute connotation, entièrement absorbée par le plan de dénotation, c'est-à-dire par le code terminologique lui-même »⁶. On voit d'emblée que le texte qui nous occupe verse cependant le discours de mode dans un discours d'une tout autre nature, très rhétorique au contraire, où la dénotation vestimentaire ne vaut que comme support d'une « connotation corporelle », indiquée furtivement au passage par l'auteur lui-même :

Fermant les yeux à d'adorables motifs dont me tente la description, je poursuis, stricte et brève.

Voyeur mental interrompu, faussement strict à son objet (la dénotation vestimentaire), bref à refouler la connotation du corps. Mais refuser celle-ci ouvertement, c'est du même coup en trahir l'emprise.

Du côté de Zola, on aura noté que le nom du magasin et la description de son enseigne induisent d'emblée une interprétation oblique, qui ne peut qu'infléchir la lecture de l'ensemble du texte. *Au Bonheur des Dames* : de prime abord, le nom renvoie évidemment à l'euphorique compulsion féminine à froisser le linge et hanter les étalages. Mais, dans un second temps, les « deux figures allégoriques » déployant l'enseigne donnent à pressentir sous ce nom un plaisir autrement plus fulgurant que celui de l'achat frivole et, au-delà (en raison de l'ambiguïté fonctionnelle de l'article *des*), le plaisir, le bonheur qu'on prend aux dames :

« Au Bonheur des Dames, lut Jean avec son rire tendre de bel adolescent, qui avait eu déjà une histoire de femme à Valognes. Hein ? C'est gentil, c'est ça qui doit faire courir le monde !⁷ »

Comme à son habitude, Zola dispense d'insister.

Ainsi, dévoyée par le travail métaphorique, « l'objectivité » de la description naturaliste fléchit graduellement : si Mallarmé feint la pudeur du chroniqueur de mode, Zola peuple de gestes les vêtements d'étalage offerts au regard de l'acheteur/voyeur. Les formes respirent, le gant prend chair et paume, les chiffons gonflent.

Le vêtement *prend corps*.

6 BARTHES, Roland, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967, p. 240.

7 ZOLA, Emile, *op. cit.*, p. 710.

2 Une rhétorique : le vêtement

Tourbillon de mousseline ou/Fureur éparses en écumes
Mallarmé, *Billet*⁸

Je veux dire ceci : le vêtement c'est le corps rhétorique.

Dans l'un et l'autre texte, la figure centrale en est, d'évidence, du glissement. Ce qui relaie, médie, déplace, ce qui, dans l'osmose du contigu, donne *en creux* le corps. De façon sous-jacente, les textes fonctionnent en effet pour attester que celui-ci n'est dicible que non dit ; pour attester en outre l'impossibilité langagière à tenir sur lui un autre discours que d'emblée fétichiste, fétichisant (toutes acceptions confondues). En somme, comment dire le corps sinon en vêtant son absence ?

La figure, le vêtement sont des masques, mais masques investis d'une fonction paradoxale de révéléateurs : ce qui, en eux, fait écran démasque. Telle apparaît bien la nature figurale, au fond, du vêtement : il est cette médiation rhétorique qui autorise le discours à toucher au corps, en le voilant : « Tout comme la tenture dissimule et révèle l'escalier dérobé, le vêtement dérobe le sujet »⁹.

Cette figure, disons, vestimentaire ressortit prioritairement à la métonymie, figure de la contiguïté, et par excellence de la médiation. Bien entendu, le vêtement porté, tel que la rue le promène aux regards, n'offre avec le corps qu'un rapport de simple contiguïté non rhétorique (sinon dans le fantasme du regardant). Mais il en va tout autrement ici, dans l'espace textuel, où s'assume au plus haut point l'efficace métonymique de la vêtue. Mallarmé comme Zola entent la métonymie vestimentaire sur le vide, l'absence du corps ; et c'est en vertu de celle-ci même, par le relais d'une métonymie première agissant au titre de figure substitutive que Zola, en particulier, va pouvoir métaphoriser le corps en vêtement, et redoubler donc la médiation rhétorique. De la contiguïté à la fusion analogique, le vêtement se corporalise à combler l'absence qu'il recouvre.

« [...] les chairs dont le grain satiné avait la douceur d'une peau de blonde ; [...] » (B.b.)

« [...] sur le drap de l'étagère, des gants étaient jetés symétriquement, avec leurs doigts allongés, leur paume étroite de vierge byzantine, cette grâce raidie et comme adolescente des chiffons de femme qui n'ont pas été portés ». (B.b.)

« [...] en haut, des parapluies, posés obliquement, semblaient mettre un toit de

8 MALLARME, *Œuvres complètes, tome I (Poésies)*, Paris, Flammarion, 1983, p. 384.

9 LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie, *La Robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 1983, p. 12.

cabane rustique ; dessous, des bas de soie, pendus à des triangles, montraient des profils arrondis de mollets [...] » (B.b.)

Dans ce dernier exemple, la symbolique se précise avec la rencontre fortuite des « parapluies » et, « dessous », « des bas de soie, pendus à des triangles », lesquels bien sûr ne désignent pas uniquement un dispositif d'étalage mais figurent aussi, pris dans ce réseau de connotations érotiques, le sexe féminin (plaisamment, l'édition du Livre de Poche tronque « triangles » en « tringles »...).

Le registre analogique se trouve renforcé en outre par une comparaison qui intervient comme pour mettre en évidence le procès à l'œuvre dans le texte :

« [...] des pièces retroussées en coques, plissées comme autour d'une taille qui se cambre ».

Les substances mêmes et les tissus se sensualisent, non seulement sous la séduction terminologique (« ventres de cygne » ou « dos de petit-gris ») mais aussi et surtout par le jeu chromatique entre velours et satins, entre blanc et noir, assorti de cette métaphore (subtile et provocante) du « blanc de lait caillé » :

« [...] au sommet, les velours, d'un noir profond, d'un blanc de lait caillé ; plus bas les satins, les roses, les bleus, aux cassures vives, se décolorant en pâleurs d'une tendresse infinie [...] » (B.b.)

Scandant chacun des extraits, les localisations contribuent également à cette érotisation latérale du décrit : « au sommet », « plus bas », « plus bas encore », « entre », etc., jalons d'une plongée de plus en plus fébrile au sein même du fantasme érotique. Plongée qui s'accompagne, comme par voie de conséquence, d'un crescendo de figures de plus en plus explicites, culminant avec « les pièces retroussées en coques, plissées comme autour d'une taille qui se cambre, devenues vivantes sous les doigts savants des commis » (B.b.), où s'affaire le geste du désir.

Quelques pages plus loin, Zola renchérit encore dans une nouvelle description, plus fortement marquée dans le sens d'une corporalisation du vêtement :

« Et les étoffes vivaient, dans cette passion du trottoir : les dentelles avaient un frisson, retombaient et cachaient les profondeurs du magasin, d'un air troublant de mystère ; les pièces de drap elles-mêmes, épaisses et carrées, respiraient, soufflaient une haleine tentatrice ; tandis que les paletots se cambraient davantage sur les mannequins qui prenaient une âme, et que le grand manteau de velours se gonflait, souple et tiède, comme sur des épaules de chair, avec les battements de la gorge et le frémissement des reins¹⁰ ».

10 ZOLA, Emile, *op. cit.*, p. 720.

Dispositif si évident qu'il me paraît inutile d'insister davantage, l'enjeu n'étant pas une lecture exhaustive du texte. Toutefois, il convient de s'arrêter encore un instant sur le troisième extrait (B.c.), pour ce qu'un double procès s'y donne à lire (à voir), d'érotisation du vêtement — d'autant plus efficace qu'il habille ici un mannequin (lui-même figure, matérielle, du corps) — et, inversement, de censure, induisant un suspens du travail fantasmatique par la notation insistante et déceptive de l'étiquette du prix remplaçant la tête absente (c'est le retour du fruste et frigide « réel », la douche froide du prix à payer). Attardons l'analyse : car le trajet textuel s'aiguille en fait selon trois directions, sous l'effet d'une relance articulant humour et rêverie érotique :

Erotisation

« La gorge ronde des mannequins gonflait l'étoffe, les hanches fortes exagéraient la finesse de la taille [...] »

1 Refoulement, censure

« La tête absente était remplacée par une grande étiquette, piquée avec une épingle dans le molleton rouge du col ; »

Amputation désarmante de la tête, affichage du prix (un sadisme incisif, peut-être, dans l'épingle au rouge du col).

2 Nouvelle érotisation

Mais qui ré-interprète la notation du prix pour l'infléchir du côté de l'imagerie de la prostituée, voire du bordel au jeu calculé de glaces et miroirs (les figures du désir s'inversent et se multiplient) :

« Tandis que les glaces, aux deux côtés de la vitrine, par un jeu calculé, les reflétaient et les multipliaient sans fin, peuplaient la rue de ces belles femmes à vendre [...] »

3 Dévoiement de la censure

La notation du prix fait retour mais transformée, porteuse cette fois d'un effet nettement humoristique :

« et portaient des prix en gros chiffres, à la place des têtes ».

(Vision à quoi succède aussitôt :

« Elles sont fameuses ! » murmura Jean, qui ne trouva rien d'autre pour dire son émotion.

Du coup, il était lui-même redevenu immobile, la bouche ouverte. Tout ce luxe de la femme le rendait rose de plaisir. Il avait la beauté de sa sœur, la peau éclatante, les cheveux roux et frisés, les lèvres et les yeux mouillés de tendresse. Près de lui, dans son étonnement, Denise paraissait plus mince encore, avec son visage long à la bouche trop grande, son teint fatigué déjà, sous sa chevelure pâle. Et Pépé, également blond, d'un blond d'enfance, se serrait davantage contre elle, comme pris de besoin inquiet de caresses, troublé et ravi par les belles dames de la vitrine¹¹.

A transformer ce qu'il voit (à voir ce qu'il transforme), le voyeur se transforme : la féminisation de Jean, concurrente de la masculinisation de Denise, correspond, côté Mallarmé, au choix de pseudonymes féminins (le fétiche a pris sur le nom : Miss Satin) — il faut parler aux lectrices leur langage imaginé (leur idéal de langage, mixte délicat de fadeur et subtilité), au moins parler de connivence avec elles, parler pour elles : le nom y suffit, et la familiarité précieuse du ton. Trait du genre, bien sûr, mais pas seulement : la mandore poétique d'*Une dentelle s'abolit* n'est-elle pas aussi ventre maternel dont « on aurait pu naître » ? Et le poème mallarméen, ne se veut-il pas « creux néant musicien » naissant de soi-même et dont tout doit naître (pour que tout, en dernière instance, y reflue) ? L'auteur de *La Dernière Mode* jouerait ici, simplement, une féminité partout rêvée).

L'économie rhétorique du texte de Mallarmé s'oppose d'évidence à la surenchère exhibitionniste de Zola (la métaphore envahissante, trop explicite) mais c'est une économie ambiguë : elle est d'abord déterminée par la destination spécifique du texte, sa fonction de mode. On le sait, le discours de mode canonique se confine dans une pure dénotation afin de répondre à une exigence de non-opacité vis-à-vis du produit décrit, argumenté : l'économie d'écriture y est fait d'économie, de rentabilité (signifiante et commerciale). Non plus mise en jeu d'écarts, la rhétorique y remplit plutôt une fonction de normalisation, use de clichés et stéréotypes, puise en somme au registre innombrable des figures idéologiquement stables. Par là, elle tend à inscrire le texte sur la ligne plane des discours acceptables. On voit bien que la métaphore vestimentaire zolienne et les métonymies dont elle se soutient seraient incongrues dans un pur texte de mode, où le vêtement se trouve réduit à une vierge extériorité, où il ne peut faire déchirure ni faille.

Est-ce à dire que Mallarmé se conforme au carcan (pudiquement corseté) du modèle ? Faut-il ajouter foi à cette remarque d'un ultime surréalisant :

11 ZOLA, Emile, *ibid.*, pp. 711-712.

« Observons qu'on rechercherait en vain trace, dans les pages signées Miss Satin ou Marguerite de Ponty de la moindre référence érotique[...].
 Décor et décorum réduisent le corps à une silhouette de mannequin, exempte de sous-entendus [...]»¹² ».

Sic. Tout au contraire.

Car Mallarmé succombe sans résistance majeure au jeu des connotations que s'interdit le discours de mode traditionnel — et telle est sans doute la motivation profonde de cette curieuse entreprise, je le soutiens : d'écriture. Barthes soulignait que le texte de mode sacrifie peu à la séduction des matières, encore moins des signifiants. Or il semble bien qu'une part non négligeable de l'effet érotique produit par le texte de Mallarmé provient d'une exploitation (discrète il est vrai) des potentialités suggestives des mots mêmes du discours vestimentaire — de Zola à Mallarmé le travail rhétorique dévie en somme du signifié au signifiant, de la métaphore aux jeux phoniques de toutes natures. Deux exemples :

« *Tulle illusion de toutes nuances* »

Où tulle est serti dans un dispositif métaplasmique combinant allitération, presque paronomase (« tulle illusion ») et parallélisme en miroir (« tulle illusion »).

« *Toujours beaucoup de blondes blanches perlées de jais blanc* »

Ludisme phonique analogue, plus allitératif encore, assorti de cette énumération d'épithètes fréquente dans l'œuvre de Mallarmé (accumulation non close, cerne de l'objet).

En fait, l'imaginaire mallarméen peut d'autant mieux innover de fantasmes les tissus et garnitures « reproduisant la flore du songe » que ses substances de prédilection, aériennes telles gaze et dentelle, flottent à l'entour du texte, déchirées « peu dans l'élan de la danse » — et ces substances ont ceci de particulier, cher à l'œil, d'être tout ambiguïté, entre maille et nœud, entre visible et invisible, entre caché et montré (une rêveuse dialectique). L'extrait choisi de *La Dernière Mode* est en effet tissé de tout ce qui relève de l'illusoire, du fugace, de l'intermittent : ainsi l'insistance accordée au « tulle illusion », à la gaze, à la dentelle et au registre de l'ajouré, du déchiré, de l'effrangé, de l'effiloché. Un critique qui s'y entendait n'inscrivait-il pas l'éros (textuel) dans la « mise en scène d'une apparition/disparition » (il n'a d'ailleurs laissé, d'un discours amoureux, que des fragments) ?

« *L'adoptez-vous ? Elle se garnira de beaucoup de chicorée en pareil, reposant sur un plissé effrangé de chaque côté ; cet effilochage joue la plume bien joliment* ».

12 LEGRAND, Gérard, « Mallarmé, la mode et la mondanité », dans *Magazine littéraire*, n° 96, janvier 1975, p. 26.

En somme, la rhétorique de *La Dernière Mode*, c'est toute l'épaisseur du corps (absent) sous le ténu du vêtement en faille, sous la pellicule (on aurait pu nommer ainsi cette seconde peau, minceur ajoutée évacuant le corps, ce support infime de toute mise en scène). « De la peau au vêtement, écrit Eugénie Lemoine-Luccioni, il y a tout cet espace du jeu »¹³. Chez Zola ou Mallarmé, nulle peau sous le vêtement : substitut, fétiche, la vêtue métonyme adhère au manque, ajuste l'espace et le comble.

3 Intermède : le social sous la rhétorique

« Qu'on s'imagine un corps plein de membres pensants »
Pascal, *Pensées*¹⁴

Avant de conclure en tentant de généraliser ce qui se dévoile ici d'une rhétorique du Corps, il faut encore souligner un aspect curieux du texte de Zola, aspect absent chez Mallarmé, mais d'une absence significative.

Dans le déroulement des trois extraits d'*Au Bonheur des Dames*, il se distingue une stratification, un étagement selon l'étalage correspondant plus ou moins à une hiérarchie de la « noblesse » des tissus. Ainsi, le premier extrait entasse pêle-mêle des pièces de tissus rudes, élémentaires, sauvages ; le faux, ce luxe du pauvre (fausse hermine, fausse martre) relève à peine l'empilement de ces « fichus, capelines, gilets » très médiocrement connotés : hormis ces « taches saignantes de rouge », le texte métaphorise peu, se transitivise fortement. Il nomme, énumère et sa fonctionnalité dénotative renvoie à la fonctionnalité fruste des vêtements « vendus pour rien ». En revanche, le second extrait décrivant une disposition plus élaborée, plus « compliquée » de parures taillées dans des tissus plus richement connotés métaphorise à outrance, abonde en figures inductrices de représentations érotiques. Cette hiérarchisation, tant thématique que rhétorique, recouvre évidemment une hiérarchisation sociale et se réfère à des usages du vêtement radicalement distincts. Leurs rhétoriques respectives l'attestent, le vêtement du pauvre est vêtement, le vêtement du riche est parure : l'un se résorbe entièrement dans sa fonction (il protège, donc cache hermétiquement), l'autre ne vaut que pour lui-même (donc aussi pour le corps) ; il est ornementation, distinction, surplus figural.

Au rebours, le texte de Mallarmé n'argumente aucune hiérarchie (sinon d'âge et de circonstances). C'est qu'il se destine à un public mondain pour qui l'adéquation à la dernière mode est d'autant plus marque sociale distinctive que le problème pécuniaire n'intervient pas : l'élégance

¹³ *op. cit.*, p. 69.

¹⁴ PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1963, p. 545.

bourgeoise affiche une dénégation de l'économique, elle correspond à un idéal de ludisme, de décoration pure, corrélat paradoxal de son idéologie de la rentabilité.

4 Le corps absent

« Vêtu de sa déchirure ».
A. du Bouchet, *Laisses*¹⁵

Si ces deux textes ont retenu mon attention, m'ont semblé concerner au plus près le propos de ce séminaire et si, d'autre part ils n'ont pas donné lieu à une analyse détaillée, c'est que je les tiens pour purement emblématiques. Exemples d'une certaine logique de notre rapport fantasmatique au Corps, des médiations par lesquelles ce rapport transite et se module.

Ancrés sur le vide, sur l'absence, les vêtements décrits par Mallarmé et Zola me paraissent ainsi poser une nouvelle fois la question (inlassablement travaillée par le discours psychanalytique) du manque en raison de quoi se fonde le désir. Et le refoulement.

S'il faut en croire Hegel, ce qu'il suggère, le vêtement est moins protection que censure, il a charge de gommer, de dissoudre l'évidence du corps : le souci de se vêtir provient d'un sentiment de pudeur, laquelle

« considérée d'une façon tout à fait générale, est inspirée par l'excitation contre quelque chose qui ne doit pas exister¹⁶ ».

Mais il y a un piège du vêtement, un trompe-l'œil : s'employant à masquer, il tend cependant à devenir médiation substitutive (et même constitutive), métonymie parfaitement exacte puisqu'il opère, sur ce mode, une substitution. Madame Edwarda entr'ouvre ses guenilles (le sexe ne saurait être qu'un vêtement deglingué). Osmose, contagion telles que le corps lui-même se vêt dans sa nudité (le vêtement adhère, s'incruste), s'habillant de figures comme « peau de satin », « ventre de velours », « jambes de soie ».

(En dérive, sur le masque problématique : dans *La Nuit aveuglante*¹⁷, André de Richaud met en scène (plutôt : hors scène) un blasphémateur exilé du monde pour avoir subi l'incrustation de son masque diabolique dans son visage. Mais où est le blasphème et où le châtiment ? Ce masque fait chair

15 du BOUCHET, André, *Laisses*, Paris, Hachette, « Littérature », 1979.

16 HEGEL, G.W.F., *Esthétique*, tome III, Paris, Flammarion, « Champs », 1979, p. 153.

17 de RICHAUD, André, *La Nuit aveuglante*, Verviers, Marabout, « Fantastique », 1972.

atteste que la chair fait masque — et la malédiction, le rejet hors socialité punit la faute, l'obscénité, d'être preuve vivante qu'il n'y a rien sous les masques, rien sous la vêtue d'apparence. Sous le masque, le manque (ou indéfiniment d'autres masques) ; sous le vêtement, le vide nu. Vêtements et bandages, dans *The invisible Man* de James Whale, donnent corps à Griffin, forme d'absence jouée (?) par Claude Rains ; le corps ne s'y restitue que comme cadavre, effigie : à l'absence succède l'immobilité, cette autre figure du rien.)

Il y aurait, en somme, une aporie du corps, comme il y a une aporie du degré zéro sous la figure rhétorique. Ainsi, le jeu entre corps et vêtement renverrait à l'apologue connu de l'oignon au cœur introuvable : d'écorce en écorce, de strate en strate, la quête anxieuse du centre, du support vital débouche sur le vide — il ne subsiste que d'insensés décombres. Aporie qui relève, en quelque sorte, des paradoxes de la signification :

| | | | |
|-------------|----------|------------|----------|
| MEDIATION | VETEMENT | FIGURE | SIGNE |
| OBJET MEDIE | CORPS | DEGRE ZERO | REFERENT |

Toujours et partout, le Signifiant s'avère incontournable.

On objecte : l'expérience nous fait bien toucher au corps, l'Autre, le nôtre. Il est un corps réel, inaliénable, donné tel, nudité interchangeable. Le vêtement, le maquillage, les pierreries : des ajouts. Donc une confuse certitude d'un corps non parasité, non investi par le travestissement.

Mais dire : le corps, c'est fonder une hypostase, si l'on entend dire par « le corps » une totalité pure qu'il est possible de circonscrire, de limiter. Le dictionnaire le définit comme « partie matérielle d'un être animé ». *Partie...*

S'agissant des textes proposés, nous sommes évidemment sous l'ordre du symbolique, de l'imaginaire, du fantasme — lequel ne triche pas : le corps est assemblage, construction, mise en tout problématique d'éléments auxquels le langage littéraire restitue l'épars. Le travail rhétorique se double ainsi d'un travail « dialectique » clivant pour unir, dispersant pour rassembler. Notre littérature en fournit un exemple privilégié avec les *Blasons du corps féminin*¹⁸ autour desquels rivalisèrent les fétichistes renaissants, Scève, Beaulieu, Marot, au grand dam de Gilles Corrozet :

18 Dans L'ABE, Louise, *Elégies et sonnets*, Paris, Baudouin, s.d., pp. 31-119.

« [...] je ne sçay quelz Rithmeurs
Tous corrupuz de parole et de meurs,
Ne font escriptz que de choses trop vaines,
En en corumpant toutes vertus humaines :
L'un s'entremect de descrire ung Tetin,
Et l'autre ung ventre aussi blanc que satin ;
L'ung peint les yeulx, l'autre les cheveux blondz,
L'autre le nez, l'aultre les genoulx rondz,
Mais plus cela tend à concupiscence
Qu'à demonstrez de beaulté l'excellence¹⁹ ».

Le corps est non seulement indicible comme totalité (il ne se donne et ne se parle que dans le morcellement) mais il ne saurait être l'objet d'une appréhension *immédiate* — sans quoi différer l'œil, le sens. Il est cette fiction même du regard, par quoi la médiation devient constitutive de l'objet médié. Il est décor, le vêtement s'y emploie (derrière les coulisses, le doute du vide nu). Corps fétiche : le fétiche est d'abord objet symbolique d'adoration, objet-signé révérent en l'absence de son référent.

Le corps, peut-être cette absence dont/d'où naît le désir.

Voir(e).

P. DURAND

19 *Ibid.*, p. 117.