Crina-Magdalena Zărnescu

Le paradoxe de la mode – entre identité et altérité

THE PARADOX OF FASHION – BETWEEN IDENTITY AND ALTERITY

Abstract: Far from being a simple social phenomenon, without apparent logic, explicable through pre-reflexive mechanisms, fashion is, according to Gilles Lipovetsky, a form fashion, in other words, a socio-cultural mechanism which designates not only competitive rapports between social groups but also dynamics of individual history. It is full of symbols and signs, and it includes a proper vision of the world and makes a hierarchical distinction which leads to self-assertion. Fashion thus goes from appearance to essence. In this perspective, our article tackles the poetic-hermeneutical dimension of fashion as poets and poetry theoreticians such as Baudelaire, Mallarmé or Roland Barthes emphasized in their work.

Keywords: Fashion; Personal Development; Beauty; Identity/ Alterity; Immanence/ Transcendence; Mirror; Jewels.

CRINA-MAGDALENA ZĂRNEȘCU

Université de Pitești, Roumanie
crina_zarnescu@yahoo.fr

DOL: 10.24193/cechinox.2021.41.28

1. Un coup d'œil sur l'histoire de la mode

1.1. *Ab origine*, aux origines, Adam et Eve étaient nus, ils n'avaient besoin d'aucun vêtement ni contre les intempéries ni pour se protéger des regards indiscrets ou pour séduire. La nudité était innocente ou inconsciente d'autant plus qu'au paradis il n'existait ni de regards curieux ou concupiscentiels ni de différences climatiques. Le serpent, symbole de la tentation suprême et de la connaissance, leur fait découvrir la conscience de soi et la honte !

Au début, le vêtement cachait le corps, le couvrait ; ensuite, le goût esthétique commence à se définir ; le vêtement devient un objet de luxe et un indicateur du statut social. Si on fait une petite incursion

dans l'histoire de la mode, on remarque les paradoxes qui la définissent. On y retrouve soit de l'indifférence, soit une attention exacerbée portée à l'habit et aux accessoires ; de plus, on y oscille entre la promotion de l'individualité et l'imitation de l'autre, entre identité et altérité, entre apparences et essences.

Le propre de la mode est d'imposer une norme d'ensemble et, simultanément, de laisser place à la manifestation du goût personnel ; il faut être comme les autres et pas tout à fait comme eux, il faut suivre le courant et signifier un goût personnel.¹

1.2. Les croisades ont enflammé l'imagination de l'Europe occidentale, ouvrant une fenêtre sur le luxe, la profusion des bijoux, la transparence des tissus de l'Orient, les décolletés profonds, *l'implicite* sensuel etc. Bien que les premiers états à être réceptifs à ces tentations aient été l'Italie, l'Espagne ou les États bourguignons, ce fut la France celle qui au milieu du XVII^e siècle a donné le ton de la mode en Europe. Les dames de la haute aristocratie se partageaient les robes les plus élégantes et les accessoires avec les courtisanes. Hommes et femmes se poudraient et se maquillaient, plaçant souvent sur leurs visages *des grains de beauté* qui relevaient leur éclat. Ils avaient divers noms selon l'endroit où se trouvaient. Ainsi, chez les dames, *une mouche* près de l'œil signifiait *la passionnée*, au coin de la bouche, *la baiseuse*, sur les lèvres, *la coquette*, sur le nez, *l'effrontée*, sur le front, *la majestueuse*, au milieu de la joue, *la galante* etc. La mode contribue à la promotion de la personne. L'aristocratie ne suivait que rarement un

certain modèle. D'habitude, elle demandait des tissus et des couleurs à son effigie, extravagants, créant ainsi un nouveau style. La mode y était donc un problème de goût personnel. Jusqu'au XVIII^e siècle ce sont les hommes qui occupent la Une de la mode vestimentaire, étant suivis de quelques pas par les dames. Mais, à partir de l'époque des Lumières, la mode féminine, qui avait occupé assez longtemps le second plan, s'affirme ; elle éclate au XIX^e siècle aux dépens de l'habit masculin qui devient plus sobre, donc plus simple.

1.3. Au XIX^e siècle apparaît, en contrepartie, *le dandysme* qui se définirait comme une attitude de liberté extrême et un non-conformisme générique qui n'accepte pas le présent conforme (le trait dominant de la mode !) ; il s'installe dans une singularité paradoxale et une atemporalité orgueilleuse. « Le mot dandy implique – selon Baudelaire – une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde. »²

Se référant au dandysme, Barthes parle d'un mélange d'éthique et de technique où la technique garantit l'éthique, vu qu'il s'agit d'un comportement pédant et recherché. Pour Baudelaire, *le dandy* conçoit son habillement non seulement pour se différencier des autres mais pour définir son identité métaphysique, sans rapport au social. Il est toujours un révolté et s'occupe du culte de soi-même : « Le Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption, il doit vivre et dormir devant *un miroir* », disait Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*.³

1.4. *Le miroir* dont parle Baudelaire tient de la métaphysique de

l'être et du paraître, de l'immanence et de la transcendance, du rapport fragile entre le présent momentané et évanescant et l'atemporalité souhaitée.

Entre le miroir et le temps s'établit une relation intrinsèque et paradoxale qui pourrait être définie par la simultanéité einsteinienne. La surface mince du miroir qui sépare deux espaces-temps différents n'est qu'un passage entre le réel et l'imaginaire, entre le même et l'autre et un déictique de la transgression dans un au-delà qui échappe aux conditionnements spatio-temporels. Le présent fini est aboli et un présent infini le remplace. La suite d'analogies ouvertes par le miroir aboutit à une autre suite métaphorique, issue de l'approche herméneutique des accessoires d'une toilette, où les pierres précieuses occupent une place privilégiée dans *la poétique de la mode* d'un Baudelaire ou d'un Mallarmé, comme nous allons le voir.

De toute façon, le miroir reste le reflet métaphorique de la mode et du regard. Espèce de *narcissisme*, la mode recherche le reflet dans autrui, d'où le besoin de *se voir* comme signe de connaissance de soi ou de reconnaissance, d'affirmation ou d'appréciation. Le rapport de l'identité à l'altérité est subsumé à une forme d'accomplissement de soi, l'identité ne reçoit la validation que *dans* et *par* les yeux des autres. Le dispositif de la mode est à la fois un moyen de se définir par rapport aux autres et une forme de révolte contre toutes les institutions qui essaient de limiter le libre épanouissement de l'individu. Par la mode, on se libère de toutes les instances disciplinaires et de l'uniformisation. On s'affirme comme entité libre, autonome, même si cette liberté et ce luxe d'être unique

s'effritent parfois à cause du mimétisme qui provoque une forte diminution d'identité en faveur d'une démocratisation des attitudes et des goûts. Depuis un certain temps, l'hégémonie de la mode est générée, en subsidiaire, par *le virus* de l'aliénation qui s'insinue subrepticement dans l'esprit des gens. Elle comble un vide et offre un palliatif à la solitude et au manque de communication.

Ce processus d'aliénation qui passe du dédoublement à la multiplication d'une entité individuelle finit par aboutir au mimétisme, à la perte de l'originalité et à l'« éparpillement » de soi. Gilles Lipovetsky note que :

Originalité et ambiguïté de la mode : discriminant social et marque manifeste de supériorité sociale, la mode n'en est pas moins un agent particulier de la révolution démocratique. D'un côté, elle a brouillé les distinctions établies et permis le rapprochement et la confusion de qualités. Mais, de l'autre, elle a reconduit, fût-ce d'une autre manière, à l'immémoriale logique de l'exhibition ostentatoire des signes du pouvoir, l'éclat des symboles de la domination et de l'altérité sociale. Paradoxe de la mode : la démonstration affichée des emblèmes de la hiérarchie a participé au mouvement d'égalsation du paraître.⁴

Le paradoxe de la mode est aussi généré par des actions et des réactions qui vont de différenciations sociales et hiérarchiques au balayage de toutes ces distinctions s'inscrivant dans un *mouvement d'égalsation du paraître*.⁵

La métaphysique de la mode

2.1. L'habillement n'est qu'un secteur du grand domaine de l'esthétique, soumis aux fluctuations des goûts, désigné par un appellatif générique *mode* avec toutes ses débouchés sémantiques « moderne », « en vogue », « au vent », « dernier cri », « à la une », « dans la vibe » (« être dans la vibe ») etc. La mode se définit par deux composantes significatives. Mais, tandis qu'une d'entre elles reste fortement attachée à la mondanité et correspond aux changements, au transitoire, en un mot, à l'éphémère, l'autre relève de l'art profond éternel et immuable dont parle Baudelaire.⁶

2.2. Si on s'accorde pour dire que la mode fait partie de l'art, définissons-la synthétiquement comme *l'art de paraître*. Il faut aussi accepter l'idée de l'éphémère qui lui est consubstantielle parce qu'attachée au présent et soumise aux aléas du moment. Elle ne résiste pas à l'épreuve du temps bien que parfois on retrouve les mêmes accessoires, une certaine coupe de robe ou un tailleur à des époques différentes. Par contre, l'art proprement-dit, ancré dans l'atemporel, dans l'Absolu, se laisse découvrir petit à petit ; il est parfois incompris, voire même bafoué par les contemporains mais devient par la suite emblématique, incontournable, la Une. De la même façon que la mode est régie par le présent, le vrai art se rattache à la perspective temporelle, à l'avenir.

Les mots de la fin du roman *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, *to the happy few*, peuvent s'appliquer à toute œuvre d'art ; à la peinture de Van Gogh ou de son ami, Gauguin, par exemple, dont les toiles

ont occupé *la une* des salons d'art après leur mort, les deux vivant et finissant leurs jours dans l'indigence. Ou bien à la tour Eiffel et, plus près de nous, aux Colonnes de Buren, qui à l'époque de leur conception ont horripilé les Français, devenant par la suite fameuses et emblématiques pour la France !

En dépit de leur apparente antinomie, la mode et l'art, l'éphémère et le pérenne, s'inscrivent dans le domaine de l'esthétique et suscitent l'attention de grands hommes, de poètes, de peintres, d'écrivains, voire même des philosophes, qui y voient le reflet des changements des mentalités et des perspectives socio-anthropologiques.

Baudelaire qui inscrit la mode sous l'autorité de l'art ou Stéphane Mallarmé qui devient temporairement chroniqueur de mode, Giacomo Leopardi (*Dialogo della moda e della morte/Dialogue de la mode et de la mort*), Marcel Proust (*À la recherche du temps perdu*), Balzac (*Traité de la vie élégante*) ou Théophile Gautier (*De la Mode*), entre autres, ne restent pas indifférents aux avatars de la mode, éphémère mais indispensable.

Dans ce qui suit nous allons nous arrêter sur la perspective de ces deux grands poètes, Baudelaire et Mallarmé, dont les échafaudages théoriques ont des points de convergence.

2.3. Pour Baudelaire qui reste attaché à la théorie du beau artificiel opposé au beau naturel, la mode n'est que l'aspiration constante de l'être humain au monde absolu, au Beau absolu⁷ qui n'est pas soumis aux dégradations de la nature physique. Même si la mode est partie liée du présent, du fugitif et de l'imprenable, elle renvoie, par la glorification du Beau

qu'elle renferme, au monde essentiel parce qu'intemporel. La Beauté (idéale) n'est qu'une « abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses [...], abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché »⁸.

En somme, il embrasse la vision duelle, platonicienne dans les considérations sur la mode, qui est présente dans ses théories poétiques et qu'on retrouve dans ses *Salons* ainsi que dans son étude sur Constantin Guys, *Le Peintre de la vie moderne*. Le beau est composé de *deux éléments* :

Un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.⁹

La réalité telle quelle ne l'intéresse que dans la mesure où elle est chargée de symboles. Le poète et l'artiste sont les seuls à même d'y déceler les signes d'une surréalité et dans ce contexte la mode n'est qu'un indicateur. Les beautés temporaires lancées périodiquement par la mode laissent entrevoir les éclairs de la Beauté absolue. La mode n'est que la manifestation *légitimement charmante*, concrète de la beauté absolue relative dans ce monde. La définition de la mode reste chez lui paradoxale par l'union de la beauté absolue *relative* et la beauté *absolue* transcendante, par la *légitimité subversive* du beau immanent.

La mode doit donc être considérée comme un symptôme du goût de l'idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier, de

terrestre et d'immonde, comme une déformation sublime de la nature, ou plutôt comme un essai permanent et successif de réformation de la nature.¹⁰

La mode, si transitoire soit-elle, reflète une certaine attitude de l'esprit, une certaine aptitude d'être à un moment donné. Elle appartient au beau artificiel, à l'inorganique qui nie le beau naturel soumis à la dégradation physique et à la putréfaction. Réfléchissons un peu à la matière « inanimée »¹¹ dont la mode se sert, des tissus aux couleurs variées, même bariolées, aux accessoires, des pierreries aux bijoux ou aux fleurs, aux plumes aussi, comme autant de parures qui font éclater les toilettes des dames. Envisagée de cette manière, la mode se rattache au présent qui s'évanouit à chaque moment pour renaître le moment suivant. Elle est une multiplication à l'infini du présent (de morts et de résurrections intermittentes) qui permet de saisir une permanence à travers la fugacité : « la haute spiritualité de la toilette »¹². Puisque le monde, considéré fastidieux et superficiel, regorge de signes et de symboles, de *sens cachés* comme autant de liens subtils d'une réalité autre qui n'attend que d'être repérée. La mode est la seule manière d'arrêter dans l'instant la beauté intemporelle, de rendre la nature magique¹³, de capter l'éternel dans l'éphémère, déjouant ainsi l'imperturbable passage du temps !

La mode renvoie à l'identité et à l'altérité, au jeu de l'être et du paraître dont l'équivalence métaphorique serait *le miroir* (*v. supra*) qui engendre une série de ramifications symboliques.

2.4. La théorie platonicienne du monde dual qui régit la

métaphysique baudelairienne est soutenue aussi par Mallarmé qui la réaffirme dans sa posture de chroniqueur de mode. Mallarmé rédige un journal de mode, *La Dernière Mode*, qui sort de septembre jusqu'en décembre 1874, une sorte de *life style* de son époque. Ses articles paraissent sous différents pseudonymes, des noms féminins de toute évidence, Marguerite de Ponty, Miss Satin ou encore IX¹⁴. Ces *voix* qui s'y font entendre comprennent une disjonction du moi ; d'un côté, le poète, de l'autre, le chroniqueur qui se partagent des identités différentes mettant *en abyme* les considérations et les perspectives sur la mode. *La texture* de la chronique rappelle l'écriture de ses poèmes par la continuelle transgression du palpable vers l'impalpable, grâce à la métaphore qui dissout les frontières et les règnes. Roland Barthes considère que : « [*La Dernière Mode*] : c'était au fond une sorte de variation, passionnée, à sa manière, sur le thème du vide, du rien, de ce que Mallarmé appelle *le bibelot*. »¹⁵

Le journal de mode dépasse le statut de texte descriptif¹⁶ par l'approche poétique et renvoie, par surcroît, à certaines métaphores *obsédantes* de l'esthétique mallarméenne. Ainsi la réalité la plus prosaïque porte-elle les éclats d'une surréalité, revêtus des symboles que le Poète doit saisir et révéler comme ultime refuge devant le passage du temps et la mort. Dans ses huit chroniques de mode, les *livraisons*, Mallarmé procède donc à une sorte de réhabilitation du beau désacralisé dans et par une société commerciale, en relevant certains aspects des toilettes. *La Dernière Mode* devient une véritable *esthétique de la Mode*¹⁷, Mallarmé considérant la mode comme un art. Si le monde a perdu le sens de la beauté absolue, c'est à la mode de la

signaler et au chroniqueur de guider la fantaisie des femmes pour la leur faire découvrir. Le poète-chroniqueur de mode essaie, donc, par ses huit *livraisons* d'initier ses lectrices qui, pour la plupart, s'arrêtent à la surface des choses et n'appréhendent pas le sens caché, symbolique, des vêtements. De temps en temps, au long de ses chroniques, Mallarmé ne manque pas de faire allusion au « poète » qui ne pourrait rester insensible à tant de beautés révélées par une toilette raffinée. Une occasion de plus pour lui de rattacher la mode à la création artistique proprement-dite.

Quelle vision miraculeuse, tableau à y songer plus encore qu'à le peindre : car sa beauté suggère certaines impressions analogues à celles du poète, profondes ou fugitives.¹⁸

En dépit de ses réticences initiales concernant la rédaction des articles de mode, considérés plutôt insignifiants du fait que « l'énoncé de Mode ne peut relever de la littérature »¹⁹, Mallarmé n'hésite pas néanmoins à déceler dès sa première chronique (« La Première Livraison »), « l'instinct de beauté » de la mode, pour réaffirmer dans la septième, « l'instinct d'harmonie qu'on a en soi »²⁰, comme un « reflet du ciel »²¹. Les chroniques de mode de Mallarmé semblent réunir les deux aspects propres à l'habillement : d'un côté, l'immanent, l'immédiat qui ressort d'une suite de descriptions que le regard commun perçoit comme tel, de l'autre côté, le transcendant qui s'insinue dans cette texture où le visible et l'invisible s'entrelacent. Le poète transparaît derrière le chroniqueur puisqu'il ne décrit pas seulement les toilettes mais il fait émerger de cet

enchaînement descriptif tout un réseau de significations profondes qui change le statut de la parole. Elle passe ainsi de « l'état brut » à « l'état essentiel », faisant passer le temporel dans l'intemporel. On y tombe sur les noyaux-métaphoriques tels « l'éventail », « les bijoux », « les plumes » ainsi que sur certaines couleurs dont les valeurs symboliques rappellent l'Idéal, pivot de toute sa poétique. On peut remarquer tout le travail de transsubstantiation du poète-chroniqueur, pareil au processus de purification d'un alchimiste, qui arrive à *extraire* l'or pur des matières obscures. Tout, dans ses chroniques, donne matière à la transposition « en Idée ». Souvenons-nous de la série symbolique ouverte par « l'éventail », « l'aile », « l'envol » qui, eux, entrent dans d'autres correspondances métaphoriques *émanant* de sa métaphysique. Ou bien, le chapeau *haut-de-forme*, accessoire *élégant*, indispensable à l'homme, qui rassemble tout un pan de significations. Il n'est pas uniquement le signe d'une tenue aristocratique, il est devenu un axe symbolique unissant la terre au ciel, le cerveau à l'Idée, l'esprit à l'*Absolu*. Le chapeau est désigné comme « un mystère [...] quelque chose de sombre et *surnaturel* c'est-à-dire métaphysique. »²²

2.4.1. C'est ainsi pour les pierres précieuses, déictiques d'une réalité profane, qui renvoie à une autre, *supramondaine*. Mallarmé, comme Baudelaire, évoque les pierres précieuses en tant que signes de l'*Absolu*, de l'Idéal. Pour les deux, le point de départ est le même, mais la façon dont ils envisagent les rapports entre ces deux réalités est sensiblement différente. Pour Baudelaire, la mode, y compris les bijoux, *arrache* l'homme à la nature, *exempte* à

engendrer des monstres, pour le rendre conscient de son appartenance au monde éternel des essences. La recherche du beau transcendant « s'imprime dans tout son ajustement, chiffonne et raidit son habit ».²³

Mallarmé pense la mode comme un art. Les relais mythiques rendent la mode susceptible de devenir un art nourri par l'*Absolu*. Les bijoux renferment une histoire mystérieuse, puisqu'ils remontent à un temps mythologique « comme toutes les pierres précieuses de la terre assemblées, chatoyant, miroitant, pâlisant, un peu parure de reine de Saba »²⁴.

Rappelons un fragment du poème *Hérodiade* qui nous aide à comprendre le réseau de symboles qui nourrissent l'*œuvre* de Mallarmé :

Oui, c'est pour moi, pour moi, que je
fleuris, déserte
Vous le savez, jardins d'*améthyste*,
enfouis
Sans fin dans de savants abîmes
éblouis,
Ors ignorés, gardant votre *antique*
lumière
Sous le sombre sommeil d'une terre
première,
Vous, *pierres où mes yeux comme de purs*
bijoux
Empruntent leur clarté mélodieuse, et
vous,
Métaux qui donnez à ma jeune
chevelure.²⁵

Dans le réseau symbolique qui rattache *La dernière Mode* aux poèmes, une place à part est occupée par *le diamant*.

Je le dis simplement pour le dire : un
petit ruban en velours noir qui, derrière

le cou dont il fait le tour, s'attache par une boucle carré, dans laquelle il passe et tombe. Mille lettres *en diamant* étincellent avec l'éclat captivant d'un secret *qui se montre et ne se livre pas* : prénoms et noms entrelacés de celle qui porte le collier et de celui qui a fait don. La légende est qu'un seul bijoutier fait ces colliers et varie leur *mystère*...²⁶

Pendant la période des *livraisons* où il rappelle le sens caché des bijoux, Mallarmé, le poète, se consacrait à l'*Hérodias*, « au clair regard *de diamant* ». Dans *Hérodias*, le *diamant* évoque les étoiles et la pureté de l'Absolu. Le *diamant* représente pour Mallarmé le symbole même de l'écriture relevant du transcendant et la définissant par sa capacité de diffraction multiple grâce à ses multiples facettes²⁷. Dans les *Noces d'Hérodias* on lit :

Je me crois seule en ma monotone patrie
Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie
D'un miroir qui reflète en son calme dormant
Hérodias au clair regard de diamant...
*Ô charme dernier, oui !*²⁸

De même que le travail de l'alchimiste aboutit à l'*Œuvre au noir* par une suite d'opérations de purification et de décantation, le poète, selon Mallarmé, travaille afin de ne garder « *des matériaux naturels [...] rien que la suggestion* »²⁹. Les mille facettes du *diamant* qui jettent des éclairs ne sont, en fait, que le résultat d'une laborieuse purification. Ces bijoux, accessoires d'une toilette, renferment à la façon d'un texte

poétique une superposition de significations qui vont de la plus accessible à la plus dense et ambiguë. Leur rôle est de relever la beauté d'une robe et d'une femme et de relier un aspect de l'éphémère à l'éternel par le geste de rendre intangible le palpable.

Lue ainsi qu'il sied, – note le poète dans la « Sixième Livraison » – cette page *initie* nos lectrices à un monde étrange et peu connu d'elles, dont les personnages comportent une assez grande beauté pour devenir comme ici d'humbles et admirables *symboles*.³⁰

Le *diamant* avec ses facettes réfléchissantes évoque aussi le *miroir* (*v. supra*), symbole, à la fois, de l'image évanescence, du dédoublement et du transitoire. Le *miroir* comme le regard ne reflète pas uniquement le double, une identité dans l'altérité, mais il atteste surtout une présence, même si elle n'a que « la durée du tulle illusion »³¹. Les deux sous-tendent le rapport de l'identité et de l'altérité, voire même la multiplication d'identités, de l'être et du paraître, telle que la mode actuelle donne à voir. La mode, à l'image de la vie de l'homme, d'ailleurs, ne peut être signalée que par ce qui est « presque insignifiant, vague, nul »³². La permanente hésitation du poète entre *ce qui est* et *ce qui n'est pas*, entre *ce qui se voit* et *ce qui ne se voit pas* tient au « démon de l'analogie » qui instaure le symbolisme indispensable pour l'esprit ouvert à la compréhension multiple.

Toute surface réfléchissante qui reflète l'image sans la retenir n'est que le symbole d'une réalité autre à laquelle Mallarmé fait toujours référence, que ce soit la poésie ou la chronique de mode. Le dédoublement du moi, voire même

sa multiplication, mis en évidence par les signatures (*v. supra*), évoqué aussi par le recours aux surfaces miroitantes, se rapporte au niveau de l'écriture, à *la mise en abyme* ; procédé rhétorique qui laisse sous-entendre que la mode représente du point de vue socio-anthropologique un continuel passage de l'identité à l'altérité.

2.4.2. Pareilles aux pierres précieuses, aux plumes ou aux éventails, *les couleurs* dont *le blanc* est de loin le plus chargé de surdéterminations, apparaissent dans de différentes occurrences. Le blanc propre à la robe de mariée, couleur de toutes les virtualités, rappelle le diamant. Mallarmé emploie ces deux éléments dans le poème *Noces d'Hérodiade où il ajoute encore d'autres connotations sous-jacentes au blanc* qui engagent des pistes sémantiques évoquant le rapport à l'absolu, à l'Idée telles « page », « vierge », « nudité », « tissu », « glace/gla-cier », « étoile », etc... *À côté du blanc*, « le bleu, la couleur-rêve », ³³ couleur mariale chez les Médiévaux, se rattachant toutes les deux au tissu, à la page (vierge), évoque *l'écriture qui étincelle par ses « mille lettres en diamant avec l'éclat captivant d'un secret »* ³⁴ [...] « prompts tous, avant extinction, à une *réciprocité de feux* ». Un détail qui n'est pas, peut-être, dépourvu de signification : la couleur de la couverture de sa revue est bleu turquoise. Étant donné que tout doit être lu chez Mallarmé dans un registre symbolique, le bleu turquoise de la couverture réclame une lecture subliminale : toutes les nuances de bleu renvoient à la beauté angélique, si rêvée par les femmes. Il leur conseille vivement cette couleur « qui enguirlande quelquefois les nuages argentés » ³⁵ pour qu'elles puissent devenir elles-mêmes des présences éthérées pareilles aux anges. On

a souvent l'impression que la femme qui porte de robes vaporeuses, bleues, blanches ou couleur pensée³⁶, se désincarne pour être remplacée par l'Idée de femme. En somme, tout dans cet échafaudage de conseils et de suggestions, couleurs et matériaux, fait référence au diaphane, à la transgression du matériel profane et à sa transsubstantion. La dissolution donne naissance à l'image de la femme médiévale, reflet de la Sainte Vierge, présente et absente, à la fois, réelle et intangible.

[...] mais parmi cette enveloppe, somptueuse ou simple, plus qu'à aucune époque va transparaître la Femme, visible, dessinée, elle-même, avec la grâce entière de son contour ou les principales lignes de sa personne...³⁷

Les matériaux dont on confectionne les robes – le tulle, la gaze, la soie ou les dentelles, « cet unanime blanc conflit », – évoquent les rapports subtils entre ce qui « se montre sans se livrer », entre le visible et le caché, entre le signifiant et le signifié, le mystère et la révélation, – qui « flotte plus qu'il n'en-sevelit ». Les deux citations font partie du poème « Une dentelle s'abolit... » ³⁸ et témoignent une fois de plus de la présence du réseau symbolique, *souterrain* qui irrigue autant la poésie que la chronique de mode.

Les textes de *La Dernière Mode* conservent l'écriture poétique de l'auteur et les conseils qu'il y donne rendent ses « lectrices » pareilles aux héroïnes mythologues ou aux déités féminines par l'élégance et le raffinement de leurs toilettes. Les matériaux des toilettes – le tulle, la dentelle et le voile –, les plumes et les fleurs octroient aux dames la beauté absolue et presque

intangible « des nymphes élancées de Jean Goujon »³⁹ ; mais aussi, d'une future Eve, désacralisée et se réjouissant de tous les bénéfices que la mode lui procure et de l'opportunité d'être la même étant toujours une autre.

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.⁴⁰

Remarquons une fois de plus l'unité de la pensée mallarméenne, gouvernée par la suggestion et l'« esthétique du flou »⁴¹, qu'il s'agisse des poèmes ou des chroniques de mode. Ce qui les unit réside dans sa conception d'un univers où tout se trouve en communication et qui ne saurait être accessible que par les moyens conjugués de tous les arts : la mode est, donc, pour lui, une « symphonique équation propre aux saisons ».⁴² Le chroniqueur-poète le rappelle dans la « Sixième livraison » : « [...] c'était même beau ; mais emblématique de quoi (s'il est vrai, comme le disent *les poètes*, qu'une robe veuille dire quelque chose) ? »⁴³

3. Le *vêtement* a, en effet, une incontestable signification. *À travers le temps* il est entré dans une série de relations symboliques qui rattachaient l'immanence à la transcendance. En 1858, Gautier notait dans *De la Mode* : « Notre Costume... [...] n'a-t-il pas sa signification ? Il donne beaucoup de valeur à la tête, siège de l'intelligence, et aux mains, outils de la pensée »⁴⁴. Rien sans la validation

métaphysique ; Mallarmé n'y reste pas indifférent. La femme acquiert chez les deux poètes, *poéticiens-herméneutes* de la mode, Baudelaire et Mallarmé, un statut particulier. La toilette la rehausse et met en évidence des qualités archétypales qui la définissent et elle, la Femme, lui rend la pareille en l'ennoblissant. L'habillement, que ce soit pour la femme ou bien pour l'homme, est un indice, *le signe* d'une profonde relation qui s'établit entre une présence physique ancrée dans un espace-temps déterminé, définie par un statut social, et un archétype qui lui confère ses attributs quintessentiels.

4. Être dans la *vibe*

De nos jours, la mode n'a plus de significations métaphysiques puisqu'elle est devenue, selon l'expression de Gilles Lipovetsky, « une forme mode ». La mode actuelle a perdu beaucoup de sa sacralité, de son héritage ancestral ; elle est soumise aux changements sous la pression du présent social. Elle est l'expression d'une modification *capricieuse* des goûts qui montre le désir inassouvi de paraître toujours autre. C'est le côté ludique et dérisoire de la mode qui « interprète » présentement les jeux artificiels d'un *Protée insatisfait* !

Exhibition de la personnalité, la mode parcourt, historiquement parlant, la voie de l'émergence de soi vers l'aliénation et la perte de soi. L'âge de la consommation et la démocratisation des goûts qui ont éclaté et dominé à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, se poursuivant de nos jours, ont abouti à l'uniformisation des goûts et à la perte de plus en plus accentuée d'identité. *Casuel outfit*, mode unisexe, multiplication indéfinie et bon marché des modèles

remplacent l'unicité par la diversité, le produit unique par la série ; ils rompent avec le passé et la tradition en donnant voix à un présent qui est, de toute façon, évanescant. Il s'agit « du style fonctionnel qui est l'aboutissement de l'esprit artistique moderne en révolte contre l'esthétique de l'éclat, de l'emphase, de l'ornementation. »⁴⁵

Un exemple : la tenue *casuel*, très prisee surtout par les jeunes, a remplacé le raffinement et les subtilités vestimentaires relevant de la métaphysique par une sorte de *netteté* quotidienne. Le « parfum de distinction que dégage une femme » dont parlait Mallarmé⁴⁶ est déjà disparu depuis longtemps.

De la fin du XIX^e siècle jusqu'à la première moitié du XX^e, l'habillement rehaussait les qualités de la personne qui émanait un certain charme. Parfum, tissus éthérés, envoûtement indicible qui rendaient la Femme « légère, vaporeuse, aérienne pour cette façon supérieure de marcher qui s'appelle danser, la divinité apparue en leur nuage. »⁴⁷ On pourrait parler de l'élégance raffinée de la toilette d'une femme qui condensait sa féminité.

Aujourd'hui c'est la Haute Couture qui reste encore attachée aux repères traditionnels par le raffinement auquel elle ajoute l'extravagance générée le plus souvent par une fantaisie ludique. Grâce à l'unicité des modèles et à l'exercice de la gratuité des artifices, elle confère aux toilettes de la distinction, dans tous les sens du mot. Elle représente un *traitement* contre l'aliénation et la perte d'identité du fait qu'elle se définit en opposition avec la société de consommation et à ses fins utilitaires.

La mode est partie liée de l'avenir puisqu'elle est gouvernée par le devenir.

Tout au long du temps, elle a eu un mot à dire dans l'émancipation de la personnalité, dans l'éducation esthétique et le raffinement des goûts et reste encore un vecteur important de culture et de civilisation d'un peuple.

La mode en images le long du temps

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Barthes, Roland, *Le système de la mode*, Paris, Ed. Du Seuil, 2002.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Ed. Claude Pichois, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
- Benoît, Eric, « Fonction symbolique de l'objet dans *La Dernière Mode* », in *Modernités, Ecritures de l'objet*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, <http://www.openedition.org/6540>, consulté le 19 nov. 2020
- Habermas, Jürgen, *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1985.
- Lipovetsky, Gilles, *L'Empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, 1987.
- Lipovetsky, Gilles, *L'Ere du vide*, Paris, Gallimard, 1993.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres Complètes*, Edition présentée, établie, annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1998.
- Monneyron, Frédéric, *La Sociologie de la mode*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 2017.

NOTES

1. Gilles Lipovetsky, *L'Empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, 1987, p. 50.
2. Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », in *Critique d'art*, Gallimard, Paris, 1976, p. 351.
3. *Ibidem*, p. 370.
4. Gilles Lipovetsky, *L'Empire de l'éphémère*, p. 47.
5. Voir G. Lipovetsky, *L'Empire de l'éphémère*.
6. Dans *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire notait : *La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*, p. 69.
7. Je vais marquer dans le respect de la différenciation faite par Baudelaire, la double visée du beau, par l'emploi de l'initiale : majuscule pour le Beau/Beauté – principe/donnée ontologique et minuscule pour le transitoire et l'immédiat.
8. Charles Baudelaire, *O.C.* tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 685.
9. *Ibidem*.
10. *Ibidem*, p. 716.
11. Toutes les matières premières *inanimées* dont l'art – je prends le mot dans son sens le plus général – se sert, qu'il s'agisse de tissus, de pierres, de couleurs, de vocables, apparemment inertes, renferment virtuellement une *anima*. On sait bien comment Michel-Ange choisissait le marbre pour ses statues ; il y saisissait le souffle, *le pneuma*, la pulsation de la vie.
12. *Ibidem*, p. 695.
13. *Ibidem*, p. 717.
14. Il n'est pas dépourvu de signification que cette dernière signature qui rappelle le « Sonnet en -yx » apparaît surtout pour les « Chroniques de Paris » où il passe en revue les événements mondains de la semaine, « théâtres, livres, beaux-arts, échos des salons et de la page ».
15. *Le système de la Mode*, (propos recueillis par Cécile Delanghe), France-Forum, n° 5, juin 1967, p. 68.
16. À rappeler à ce propos la différence entre le discours de la prose ou de l'immédiat et le discours poétique que Mallarmé faisait remarquer dans « Divagations », « double état de la parole, brut ou immédiat ici », in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1998, p. 368.
17. *Ibidem*, p. 837.
18. *Ibidem*, p. 639.
19. Roland Barthes, *Système de la Mode*, Paris, Point-Seuil, 1967, p. 232.
20. St. Mallarmé, *O.C.*, 712.
21. *Ibidem*, p. 654.
22. *Ibidem*, p. 88.
23. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, p. 684.

24. St. Mallarmé, *O.C.*, *La Dernière Mode*, « Cinquième livraison », p.582.
25. *Ibidem*, p. 88.
26. St. Mallarmé, *op.cit.*, *La Dernière Mode*, « Troisième livraison », p. 539.
27. Dans « Le mystère dans les lettres », Mallarmé notait que : « Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspension vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence », in *O.C.*, *op. cit.*, p. 386.
28. Mallarmé, « Noces d'Hérodiade », *op. cit.*, p. 147.
29. *Ibidem*, p. 368.
30. *Ibidem*, p. 807.
31. *Ibidem*, p. 184.
32. *Ibidem*.
33. « Je veux décrire au moins *la robe bleue rêve*. Nous avons tous rêvé cette robe-là sans le savoir ». *Ibidem*, p. 783.
34. *Ibidem*, p. 746.
35. *Ibidem*, p. 619.
36. Référence autant à la fleur nommée « pensée » qu'à l'activité réflexive. *N.n.*
37. *Ibidem*, p. 640.
38. *Ibidem*, p. 101.
39. *Ibidem*, p. 638.
40. *Ibidem*, p. 600.
41. Cf. Eric Benoît, « Fonction symbolique de l'objet dans *La Dernière Mode* », in *Modernités, Ecritures de l'objet*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, <http://www.openedition.org/6540>, consulté le 19 nov. 2020.
42. St. Mallarmé, *O.C.*, « La Musique et les lettres », *op. cit.*, p.235.
43. St. Mallarmé, *O.C.* « La Dernière Mode », *op. cit.*, p. 601.
44. *Apud* Eric Benoît, *op.cit.*
45. Gilles Lipovetsky, *L'Empire de l'éphémère*, p. 200.
46. St. Mallarmé, *O.C.* p. 833.
47. *Ibidem*, p. 599.