
« Ce soir, je serai la plus belle... »

Vicissitudes vestimentaires de quelques personnages de fiction

Sylvie Folléa

Version électronique (Pépière DeVisu)

URL : <https://devisu.inha.fr/modespratiques/935>

DOI : 10.54390/modespratiques.935

ISSN : 2491-1453

EISSN : 2119-9655

Éditeur

DeVisu

Référence électronique

Sylvie Folléa, « « Ce soir, je serai la plus belle... » », *Modes pratiques* [En ligne], 5 | 2023, mis en ligne le 29 janvier 2025, consulté le 04 octobre 2026. URL : <https://devisu.inha.fr/modespratiques/935>

La revue *Modes Pratiques* est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de Modification 4.0 International



Photographe : Anatole Rassu,
direction artistique et stylisme : Clara Ziegler,
vêtements : Coline Faucon,
modèle : Albane Gayet,
makeup : Estelle Andria.

« Ce soir, je serai la plus belle... »

Vicissitudes vestimentaires de quelques personnages de fiction

Se préparer pour sortir, se faire autre, s'inventer un personnage. Plus que les autres scènes sociales, le bal et les autres festivités nocturnes induisent en amont une transformation de soi qui concentre ses efforts sur les vêtements et la parure. Dans ce passage de l'habit quotidien au costume de fête, les marraines douées de pouvoirs magiques sont de précieuses alliées. En leur absence, le choix d'une tenue peut offrir de grandes joies, mais aussi quelques déconvenues.

Nous connaissons tous la chanson de Sylvie Vartan. Dans le contexte des années 1960, elle résonne comme une promesse joyeuse, fondée sur une inébranlable confiance en soi : oui, la soirée sera faste, il sera séduit, il ne peut en être autrement. Rompant avec les clichés qui voulaient que les hommes seuls prennent l'initiative des rapports de séduction, cette chanson¹ montre que les jeunes femmes sont en train de s'émanciper. Désormais, elles peuvent exprimer leur désir, raconter leurs attentes, leurs espoirs, et – osons le mot – exposer leur *stratégie* de séduction. Ce sous-texte est, certes, rendu inoffensif par l'interprétation sage qu'en donne la chanteuse. Sa timidité manifeste apparaît même aujourd'hui comme le véritable trait de génie des producteurs : c'est elle qui permet l'identification des « vraies » jeunes filles au « je » trop entreprenant du refrain. Ce savant équilibre entre l'affirmation de soi comme sujet désirant et le poids des convenances anciennes, entre l'image d'une femme conquérante (qui a ciblé sa proie et connaît les moyens de s'en saisir) et celle d'une rêveuse romantique qui, après tout, ne fait que chanter et danser maladroitement sur scène, apparaît aujourd'hui comme un trait typique de l'époque. Dans la longue histoire qui lie sorties nocturnes, métamorphose par le vêtement, pulsations du désir et affirmation émancipatrice, cette rengaine offre un point de repère commode qui permet de mesurer l'écart entre les temps anciens et modernes.

Avant de remonter le temps, nous aimerions signaler un autre trait d'époque présent dans cette chanson. Il s'agit d'un détail qui touche aux préparatifs de la soirée et qui montre incidemment que la pénétration du prêt-à-porter dans les pratiques vestimentaires est loin d'être acquise encore en 1964 : « Je fonde l'espoir que la robe que j'ai voulue *et que j'ai cousue point par point* / Sera chiffonnée et les cheveux que j'ai coiffés décoiffés par tes mains » (nous soulignons). Le vêtement censé opérer la transformation de soi en créature irrésistible a été conçu et cousu par la jeune femme elle-même. Autonome, elle maîtrise les savoir-faire (coupe, assemblage, retouches), possède les outils et le loisir nécessaires pour faire sa robe, sans dépense excessive. L'expression « point par point » souligne le temps consacré à cette tâche, auquel s'ajoute celui des éventuelles incertitudes quant au choix du modèle (consultation des magazines, discussions avec les amies), celui de l'achat du tissu et du patron, celui des essayages, etc. Notre demoiselle a très bien compris l'importance du vêtement dans toute entreprise de séduction, c'est pourquoi elle a anticipé sa tenue et, après mûre réflexion, l'a façonnée comme une étape essentielle de son plan. Ce lent cheminement – propice à la rêverie, au doute, à l'angoisse peut-être, ou à l'impatience frénétique du désir – est, on le verra, aux antipodes des schémas présents dans les contes ; il semble bien éloigné également des pratiques contemporaines qui se résument le plus souvent à acheter une tenue neuve (en prêt-à-porter), voire à la louer. Il ne s'agit pas de déplorer, sur un ton nostalgique, la perte de ces habitudes couturières, ni d'exagérer la valeur documentaire de cette chanson, mais de souligner l'extraordinaire concentration et l'intense détermination dont la robe est ici le support symbolique. Le temps long de sa fabrication la *charge*, littéralement, comme une pile d'énergie désirante... dans ces conditions, l'homme qui la touche ne peut manquer d'être électrisé.

Cendrillon, paragon de la transformation réussie

Dans sa contribution² au *Bouquin de la mode* dirigé par Olivier Saillard, Nicolas Veysman a bien montré combien les contes de Perrault ont contribué à l'émergence d'une nouvelle conception du vêtement au XVII^e siècle. Dans le sillage des réflexions pascaliennes, l'auteur de *Peau d'Âne* affiche sa modernité en affirmant que le vêtement est une force.

« Montaigne mettait l'homme mûr en garde contre les illusions de la mode ; Perrault initie au contraire l'enfant aux charmes du vêtement, à la métamorphose qu'il opère sur la personne qui le porte et à l'effet qu'il produit sur celui qui l'observe. Le conte est une célébration de l'illusion, ou plutôt l'affirmation d'une réalité mondaine de la force exercée par la mode. Les habits ne sont pas une illusion puisqu'ils font advenir ce qui n'existe pas encore et qui ne peut exister que par eux. »³

De fait, le texte de *Cendrillon* se montre très insistant sur les préparatifs auxquels se livrent les deux sœurs de l'héroïne avant d'aller au bal. « Les voilà bien aises et bien occupées à choisir les habits et les coiffures qui leur siéraient le mieux [...] : on ne parlait que de la manière dont on s'habillerait. "Moi, dit l'aînée, je mettrai mon habit de velours rouge et ma garniture d'Angleterre. – Moi, dit la cadette, je n'aurai que ma jupe ordinaire ; mais en récompense⁴, je mettrai mon manteau à fleurs d'or, et ma barrière de diamants, qui n'est pas des plus indifférentes." »⁵ S'ensuivent convocation de « la bonne coiffeuse », achat

de mouches « de la bonne faiseuse », jeûne de deux jours pour affiner la taille, le tout ponctué de moqueries à l'égard de Cendrillon qui, évidemment, n'est pas invitée au bal. Même en faisant la part de l'exagération due à la peinture des caractères (les méchantes sœurs, la brave Cendrillon) et à l'économie du récit (il s'agit de préparer le retournement inespéré rendu possible par l'intervention de la marraine), on est frappé par le nombre de détails minutieux qui accompagnent cette séquence narrative. Les deux sœurs possèdent déjà les vêtements avec lesquels elles iront danser, il ne s'agit donc que d'en rehausser la beauté par l'agencement, les bijoux, la coiffure et le maquillage... mais cela prend, manifestement, beaucoup de temps et d'énergie.

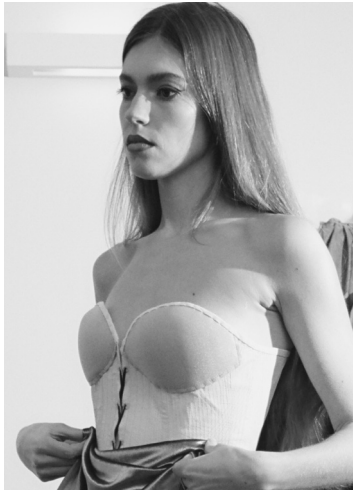
La transformation de Cendrillon sera à la fois beaucoup plus spectaculaire et instantanée. Le texte, on le sait, s'étend avec jubilation sur la métamorphose de la citrouille en carrosse, des souris en chevaux, du rat en cocher, et des lézards en laquais. En revanche, il est très rapide sur la métamorphose de Cendrillon elle-même :

« Sa Marraine ne fit que la toucher avec sa baguette, et en même temps ses habits furent changés en des habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries ; elle lui donna ensuite une paire de pantoufles de verre⁶, les plus jolies du monde. Quand elle fut ainsi parée, elle monta en carrosse ».⁷

La simultanéité du contact de la baguette et du changement d'apparence semble aller de pair avec la nature radicale de la mutation. Paradoxalement, tout se passe comme si, à l'opposé des deux sœurs qui se préparent d'autant plus longtemps qu'elles ne font qu'accommoder une garde-robe préexistante, Cendrillon ne pouvait devenir la « grande Princesse » qui éblouira toute l'assemblée qu'en un clin d'œil. Une telle transformation exige un bond, et ne convaincra le lecteur que si elle paraît facile, immédiate et infaillible, conformément à la logique magico-religieuse des contes.

Cet épisode a fait rêver d'innombrables jeunes lecteurs/lectrices ; cependant, même la magie a ses limites, et nous savons que le charme est ici d'une efficacité limitée dans le temps. À partir du moment où Cendrillon change d'apparence, elle entre dans un étrange régime d'identités alternées : le soir du bal, jusqu'à minuit, elle est la belle princesse inconnue qui lance les modes⁸ ; à minuit, elle redevient la petite souillon ; le lendemain soir, elle retourne au bal « encore plus parée que la première fois », oublie l'heure et doit s'enfuir en toute hâte, laissant sa petite pantoufle de verre aux mains du prince. Cette alternance, loin d'être vécue comme un défaut de continuité ou une impermanence inconfortable, lui procure au contraire de nouvelles joies : elle pousse complaisamment ses sœurs à lui raconter le bal et à décrire la fameuse princesse, feint de vouloir emprunter une robe à l'une d'entre elles pour le simple plaisir de se voir refuser une telle faveur, et au dénouement, elle adoptera le ton de la plaisanterie pour suggérer qu'on lui fasse essayer la petite pantoufle de verre.

En entrant dans le monde, la vertueuse Cendrillon est donc devenue une habile dissimulatrice. Doit-on en déduire que la vie sociale, reposant sur des faux-semblants, est forcément corruptrice ? Rien n'est moins sûr. Tout d'abord, comme l'article de Nicolas Veysman le souligne, Perrault ne porte aucun jugement moral sur les faits sociaux de son époque : si l'apparence fonctionne comme un opérateur de prestige et de pouvoir dans le monde – ce qui est indéniable –, alors ses personnages en useront ainsi, de façon innocente car pragmatique. Ensuite,





les petits mensonges de Cendrillon paraissent des péchés véniels au regard de la cruauté dont ses sœurs se sont rendues coupables. La preuve : lorsque son identité de princesse est dévoilée, à la faveur de l'essayage de la pantoufle, les deux méchantes filles se précipitent aux pieds de Cendrillon « pour lui demander pardon de tous les mauvais traitements qu'elles lui avaient fait souffrir »⁹. La culpabilité reste de leur côté, et la magnanimité de Cendrillon à leur égard n'en paraît que plus noble. Enfin, la première moralité du conte souligne la supériorité de la « bonne grâce » sur la beauté : le trésor que Cendrillon a reçu de sa Marraïne est son éducation vertueuse (nécessaire, essentielle), non ses beaux habits (purement contingents). Contrairement à ce que l'on aurait pu croire, le prince a été séduit par le charme plein de retenue et de noblesse de l'inconnue. Soit. Nous accorderons à Perrault le droit à quelque sophisme.

Plus intéressante est la seconde moralité :

C'est sans doute un grand avantage,
D'avoir de l'esprit, du courage,
De la naissance, du bon sens,
Et d'autres semblables talents,
Qu'on reçoit du Ciel en partage ;
Mais vous aurez beau les avoir,
Pour votre avancement ce seront choses vaines,
Si vous n'avez, pour les faire valoir,
Ou des parraïns ou des marraïnes.¹⁰

En d'autres mots, sur la scène du monde, le succès dépend des relations. Toute la magie de la métamorphose de Cendrillon est ainsi balayée, en quelques vers, au profit d'un réalisme brutal : la beauté et la vertu même pourront se révéler insuffisantes si on n'a pas un carnet d'adresses bien rempli.

Au terme de cette relecture, le conte de Perrault semble concentrer des traits fondamentaux de notre relation aux « vêtements pour sortir », tenues d'apparat, habits de fête et autres atours destinés à nous faire quitter notre apparence quotidienne au bénéfice d'une autre plus séduisante. Nous avons relevé le paradoxe selon lequel le temps de la métamorphose était inversement proportionnel à son ampleur : Cendrillon change du tout au tout en un instant, tandis que ses sœurs consacrent beaucoup de temps et d'efforts à des changements très marginaux. Qui a un jour passé plus de quinze minutes devant sa penderie, aux prises avec la frustration et l'indécision, ressent certainement une pointe d'envie à l'égard de l'héroïne : en termes d'efficacité, elle est et restera un modèle indépassable. Nous avons également souligné le caractère à la fois transitoire et répété de la métamorphose, qui induit un apprentissage du mensonge. En quelque sorte, Cendrillon doit maintenir son « anonymat » aussi longtemps que la reconnaissance de sa seconde identité (condition de son mariage avec le prince) n'est pas totalement acquise. La perte de la pantoufle apparaît à ce titre comme un acte manqué destiné à permettre la sortie du mensonge : de cette péripétie découle la compétition qui montrera à tous que les haillons malpropres dont l'héroïne est affublée pendant la journée n'ont rien à voir avec son être profond, éminemment élégant et vertueux, tel qu'il apparaît le soir. Le pied petit et délicat fonctionne comme indice de cette âme noble dont les sœurs, malgré leurs efforts, ne peuvent se prévaloir. La scène de reconnaissance finale suggère ainsi que la tenue de bal peut révéler l'identité profonde bien plus adéquatement que les habits

du quotidien, ce qui donne à réfléchir sur nos pratiques vestimentaires : lorsque nous nous parons de nos plus beaux atours pour sortir, nous faisons-nous autre ou (re)devenons-nous qui nous sommes vraiment ?

De l'impossibilité de s'habiller

Cette question en soulève une autre, celle du choix. L'accord profond entre le moi et l'habit procède d'une anticipation, d'une stratégie ou d'un fantasme auquel il s'agit de donner corps. Dans le meilleur des cas, la métamorphose du moi diurne en moi nocturne ressemble bien à celle du papillon sortant de sa chrysalide : *me voici, enfin !* Cendrillon, elle, n'a aucune autonomie ni aucun pouvoir de décision, elle ne contrôle rien : c'est sa marraine qui opère, comme toujours chez Perrault. L'efficacité de la métamorphose n'est pas remise en cause puisque les critères retenus dans le contexte se limitent à la richesse des tissus et à l'abondance des pierres précieuses. Mais de nos jours, la beauté se définissant davantage comme un accord profond entre le corps, l'esprit (ou l'humeur) et le vêtement, la possibilité de choisir sa tenue paraît essentielle. Nous voulons être beaux, sans nous sentir déguisés. Et nous voulons être nous-mêmes, sans risquer le faux pas, ce qui demande une connaissance très fine des codes vestimentaires. Force est de constater que certains sont doués pour opérer cette parfaite adéquation, que l'on appelle le style. Les autres relativiseront leur malchance en méditant la seconde moralité de « Cendrillon ».

En outre, si le choix autonome du vêtement paraît fondamental pour être soi-même, l'espoir de séduire peut provoquer une insécurité, voire une angoisse, qui demande à être calmée. En l'absence de marraine, on trompe ses craintes en multipliant les essayages, mais parfois, lorsque le manque d'assurance l'emporte, l'entreprise d'élection du look parfait peut tourner à la névrose. Ainsi l'héroïne de *Toni Erdmann* (film de Maren Ade, 2016) finit-elle par ouvrir la porte à ses invités en très petite tenue. Fêter son anniversaire avec son directeur et ses collègues devrait lui offrir une occasion de reprendre le contrôle de sa vie, qui a été bouleversée par l'arrivée de son père, personnage encombrant. Or, après avoir enfilé une robe neuve, elle décide de l'enlever (trop habillée, sans doute) et n'a pas le temps d'en revêtir une autre au moment où la première invitée se présente. Assumant sa défaite, elle ouvre la porte presque nue, avant que la logique du pire ne la pousse à enlever son slip lorsque son directeur arrive. Cette scène montre à quel point l'intrusion de son père a sapé sa confiance en elle : elle ne parvient plus à jouer son rôle d'employée efficace et dynamique, d'ailleurs ce jeu n'a plus de sens. La névrose a gagné, la laissant littéralement à poil.

Un autre cas extrême – et opposé – nous est livré par le roman *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Peut-on séduire sans engager d'autre préparatif que celui qui vise à *diminuer* ses charmes ? La proposition peut sembler paradoxale, on la trouve pourtant illustrée avec éclat chez Julie. Après avoir reçu trop de compliments de son amant Saint-Preux sur sa beauté, elle lui promet que lors du prochain dîner, elle sera « le moins jolie qu'il se pourra »¹... peut-être sera-t-il alors moins enflammé et parviendra-t-il à dissimuler l'effet qu'elle lui fait ? On mesure à quel point, ici, le secret de leur liaison offre un alibi à la coquetterie inavouée de la jeune femme. Saint-Preux ne s'y trompe pas, qui lui écrit ensuite :

« Ah ! mauvaise, est-ce là la circonspection que tu m'avais promise ? est-ce ainsi que tu ménages mon cœur et voiles tes attraits ? Que de contraventions à tes engagements ! Premièrement ta parure, car tu n'en avais point,

et tu sais bien que jamais tu n'es si dangereuse. Secondement, ton maintien si doux, si modeste, si propre à laisser remarquer à loisir toutes tes grâces. Ton parler plus rare, plus réfléchi, plus spirituel encore qu'à l'ordinaire, qui nous rendait tous plus attentifs, et faisait voler l'oreille et le cœur au devant de chaque mot. Cet air que tu chantas à demi-voix, pour donner encore plus de douceur à ton chant, et qui, bien que français, plut à mylord Édouard même. Ton regard timide et tes yeux baissés, dont les éclairs inattendus me jetaient dans un trouble inévitable. Enfin, ce je ne sais quoi d'inexprimable, d'enchanteur, que tu semblais avoir répandu sur toute ta personne pour faire tourner la tête à tout le monde, sans paraître même y songer. Je ne sais, pour moi, comment tu t'y prends ; mais si telle est ta manière d'être jolie le moins qu'il est possible, je t'avertis que c'est l'être beaucoup plus qu'il ne faut pour avoir des sages autour de soi ».¹²

Le passage est presque comique, tant il joue sur le cliché de la femme « belle sans y songer ». S'il s'agissait d'être moins charmante, c'est un échec : non seulement l'amant est plus séduit que jamais, mais « tout le monde » l'est de même, y compris Lord Édouard, ce qui aura de fâcheuses conséquences. S'il s'agissait au contraire de suggérer les injonctions paradoxales auxquelles étaient soumises les femmes du XVIII^e siècle (« sois belle, mais n'aie pas l'air de vouloir être belle » et « sois vertueuse, mais sache que la vertu est ce qui excite le plus les hommes »), c'est un succès involontaire, que nous devons sans doute à l'inconscient de Rousseau, malheureux puritain vivant dans un siècle de libertinage.

Voici dessinés deux pôles : d'une part, la recherche de la tenue parfaite aboutit à la nudité (*Toni Erdmann*) ; de l'autre, la tentative, un brin hypocrite, de minimiser sa beauté en renonçant à tout ornement débouche sur une séduction décuplée (*Julie ou La Nouvelle Héloïse*). L'incapacité à s'habiller et l'impossibilité de déchoir de son piédestal sont deux extrêmes entre lesquels nous naviguons tous plus ou moins. Sans aller jusqu'à sortir nu(e), nous renonçons parfois à la tenue idéale par paresse, manque de temps, désespoir ou même par choix ; et sans aller jusqu'à diminuer nos charmes volontairement, nous optons parfois pour un look *normcore* ou invisible, même en soirée. Dans les deux cas, face aux appels de la fête, nous agissons en vrais Bartleby : nous préférierions ne pas nous habiller.

Tous les bals sont costumés

Pour échapper aux angoisses du choix, la meilleure méthode est de renoncer à paraître ce qu'on est. En effet, si l'on tient pour acquis que le monde est une scène, que chacun y joue un rôle, et que le moi profond doit rester caché, il ne s'agit plus de *s'habiller* pour aller au bal – ou plutôt, il s'agit de s'habiller, mais le pronom « se » perd ici, miraculeusement, sa charge existentielle. Je m'habille, certes, mais mon vêtement ne doit pas me représenter, il n'est pas là pour dire qui je suis ; au contraire, je le choisirai plus sereinement si je le considère comme une pure apparence, c'est-à-dire comme un costume qui sied au personnage que je veux jouer.

De nombreux héros balzaciens illustrent cette sagesse toute pragmatique. Eugène de Rastignac, par exemple, compose sa garde-robe avec une tranquille jubilation, car il ne cherche qu'à imiter des modèles. « Quand il eut essayé ses habits du soir, il remit sa nouvelle toilette du matin, qui le métamorphosait complètement. – Je vaudrais bien monsieur de Trailles, se dit-il. Enfin j'ai l'air d'un gentilhomme ! »¹³. Cette vantardise ingénue, soulignée par l'ironie¹⁴ du narrateur, fait



tout le charme du personnage. On la retrouve, dopée par les premiers succès, lorsqu'il se prépare à aller dîner chez la baronne de Nucingen : « En faisant sa toilette, Eugène savoura tous ces petits bonheurs dont n'osent parler les jeunes gens, de peur de se faire moquer d'eux, mais qui chatouillent l'amour-propre. Il arrangeait ses cheveux en pensant que le regard d'une jolie femme se coulerait sous leurs boucles noires. Il se permit des singeries enfantines autant qu'en aurait fait une jeune fille en s'habillant pour le bal. Il regarda complaisamment sa taille mince, en dépliant son habit. — Il est certain, se dit-il, qu'on en peut trouver de plus mal tournés ! »¹⁵. Ses pensées adoptent sans cesse le régime de la comparaison, et le narrateur lui-même le compare à un enfant puis à une jeune fille, validant par là les préjugés de l'époque, selon lesquels la coquetterie s'opposerait à la maturité et à la virilité. Il n'empêche : la métamorphose s'opère dans la joie, les préparatifs pour sortir débordent d'une excitation jubilatoire. Eugène se pare sans la moindre angoisse, parce qu'il se libère de son statut social réel – celui d'un étudiant désargenté –, soutenu en la circonstance par un credo lucide : l'habit fait le moine.

On retrouve exactement la même scène dans *La Fièvre du samedi soir* de John Badham (1977). Un jeune homme se prépare à sortir, il se coiffe soigneusement, prend la pose, met des bijoux, et revêt enfin son habit de lumière. Le régime de la comparaison est présent, puisque le personnage imite un geste de Bruce Lee après avoir regardé une photo accrochée au mur. Lui aussi cherche à échapper à son statut social, et mise sur son apparence physique pour cela. Or, John Travolta accomplit les gestes de Tony Manero avec un sérieux presque inquiétant, conférant à ses préparatifs un statut de rituel. Pourquoi donc la séquence est-elle dépourvue de toute joie ? Pourquoi le New-Yorkais du XX^e siècle n'est-il pas aussi léger et confiant que son ancêtre parisien ? On peut faire l'hypothèse que dans son cas, la mobilité sociale sera moins évidente et qu'il en est parfaitement conscient : se faire autre demandera plus d'artifice qu'un simple changement de costume, d'autant plus qu'il lui manque une marraine¹⁶. Pire encore : il n'étudie pas ses modèles dans les salons ou à l'opéra, mais à la télévision, et cet éloignement rend sans doute l'identification beaucoup plus aléatoire. Disons donc qu'à ce stade, le succès est improbable, ce qui explique la gravité un peu mélancolique de ces préparatifs : il sera le plus beau sur le *dancefloor* du club local, en attendant mieux.¹⁷

À l'inverse, lorsque le choix de la tenue de soirée a été dicté par un désir d'adéquation à l'être profond, lorsqu'on a trouvé bonne l'idée d'« être soi-même », et décidé de laisser libre cours à ses goûts propres, le pire est à craindre. C'est en tout cas ce que montre la nouvelle « La Robe neuve », de Virginia Woolf¹⁸. Tout aurait dû bien se passer pour Mabel Waring : « Elle était allée chercher le vieux catalogue de modes de sa mère, modes parisiennes de l'Empire, un temps, avait-elle pensé, où les femmes étaient beaucoup plus jolies, plus dignes, plus féminines »¹⁹, et quand sa couturière Miss Milan « lui avait mis le miroir dans la main et qu'elle s'était vue vêtue de la robe terminée, une extrême félicité l'avait inondée »²⁰. Tous les préparatifs se sont donc déroulés sous les meilleurs auspices, pourtant tout s'écroule à l'instant où elle pénètre chez Clarissa Dalloway. Elle sent immédiatement la réprobation des autres invités et adopte leur regard sans pitié sur ce qui, pour son plus grand désespoir, lui avait semblé la tenue idéale. « [...] elle n'osait pas se regarder dans la glace. Elle était incapable d'affronter le terrible spectacle : cette robe

jaune pâle, stupidement démodée, avec sa longue jupe cintrée à la taille, ses manches à gigot, toutes choses si charmantes dans le catalogue de modes, mais pas sur elle »²¹. Alors qu'elle l'avait imaginée comme un moment d'intense jubilation narcissique, elle vit la soirée comme une descente aux enfers, une noyade irrémédiable, une tempête masochiste qui emporte tout sur son passage : son caractère, ses goûts, son mariage, sa famille, son statut social, tout lui semble désormais aussi pathétique et honteux que la robe. Le tableau peut paraître exagéré, mais il ne l'est pas si on se souvient que Mabel voulait être elle-même, pour une fois, en choisissant ce modèle ; sa tenue rejetée, c'est tout ce qu'elle est qui subit l'opprobre. Cet exemple donne raison à Balzac : mieux vaut considérer l'habit de soirée comme un costume, une aide pour jouer un rôle, rien de plus. En d'autres termes, il faut être libre de choisir ce que l'on porte, sans s'identifier à sa tenue de fête. La fonction essentielle de l'habit est d'opérer un passage entre le moi quotidien et le moi nocturne, les deux étant clairement distincts. Croire que le vêtement peut davantage, c'est lui prêter des pouvoirs magiques ; autant croire aux fées et marraines des contes.

Après le bal, le vêtement relique

Dans un contexte réaliste, la magie peut se manifester, mais elle demeure alors éphémère. En effet, il peut arriver que la tenue de soirée accomplisse efficacement la métamorphose, autorise le saut vers la vie rêvée, mais cette dernière semble alors trop brève et le changement tristement réversible. Le contraste entre le quotidien et la fête est si total que son opérateur (le vêtement) y gagne un pouvoir sacré de relique ou d'objet fétiche concentrant le souvenir étourdissant de la soirée. C'est le cas pour Emma Bovary, qui, on le sait, touche au bal de la Vaubyessard le sommet de son existence. Le récit mentionne complaisamment la joie de l'invitation, l'attente du jour J, le soin apporté à la toilette et l'impatience d'aller danser. Ce qui vibre ainsi en elle, c'est le moi éduqué par les romans, aspirant au sublime et aux sentiments passionnés, ce moi qui, habituellement, ronge son frein.

Le changement d'identité s'opère ici lucidement : Emma s'apprête « avec la conscience méticuleuse d'une actrice à son début »²², car il s'agit bien d'un rôle. Puis elle « entr[e] dans sa robe de barège », étrange expression qui suggère que la robe est comme une chambre, un salon, une atmosphère, en somme un espace autre. Une fois parée, elle « se ret[ient] de courir » pour rejoindre la salle de bal. Tout se passe comme dans un rêve, si l'on isole ce récit enchanteur du contrepoint ridicule constamment offert par le personnage de Charles – serré dans son pantalon, inapte à la danse, vulgairement fatigué après le bal et... bien content de rentrer chez lui le lendemain. Emma apparaît comme une Cendrillon dont l'envie de reconnaissance restera frustrée à jamais : la magie est là, mais elle opère trop brièvement, et ne débouche sur rien. L'identité rêvée, après s'être réalisée, retourne au stade du fantasme. « Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes »²³, constate le narrateur au retour. Ainsi comparée à un paysage sauvage ravagé par les caprices de la nature, son âme atteint au sublime. Une aura sacrée nimbe désormais le vêtement qui a été l'opérateur et le témoin de sa trop courte métamorphose : « elle serra pieusement dans la commode sa belle toilette et jusqu'à ses souliers de satin, dont la semelle s'était jaunie à la cire glissante du parquet. Son cœur était comme eux : au

frottement de la richesse, il s'était placé dessus quelque chose qui ne s'effacerait pas». Tout le problème est dans ce frottement, contact de surface qui ne pénètre pas le matériau, satin ou chair. Il faudrait y substituer une onction pour que le charme agisse en profondeur. Emma a accédé à une scène différente, elle y a joué un rôle, elle a pénétré dans un espace autre, mais elle n'est pas *devenue* une aristocrate. On mesure ici toute la distance qui sépare le conte du roman. Cendrillon, une fois mariée avec le prince, se soucie sans doute fort peu de ses anciennes tenues de bal ; Emma au contraire, parce que sa métamorphose est restée superficielle et très brève, demeure attachée à « sa belle toilette » qui concentre en elle l'impression – au sens fort – de cette soirée merveilleuse.

Ces quelques exemples dessinent un horizon fantasmatique inatteignable, que nous sommes tous plus ou moins capables de reconnaître comme tel, sans parvenir à y renoncer complètement. La fête, censée opérer une rupture dans le flux de la vie quotidienne, est anticipée comme un moment plus intense, plus beau, plus essentiel ; est-elle pour autant une occasion de changer d'identité ? Rien n'est moins sûr. À moins d'accepter son caractère théâtral et d'y jouer un rôle purement superficiel, celles et ceux qui supposeront, bien naïvement, que tel habit de lumière, telle robe sublime ou telle tenue extraordinaire représente leur être profond s'exposent à de cruelles déceptions.

Mieux vaut donc mesurer ses espoirs de métamorphose et considérer le vêtement festif pour ce qu'il est : un moyen terme entre l'être quotidien et l'être rêvé, un entre-deux suspendu entre réalité et fiction... un objet transitionnel²⁴, en somme. À ce titre, sa fonction est certainement de rassurer ou de donner du courage aux plus timides, mais aussi, plus généralement, de procurer du plaisir, ce dernier permettant *in fine* l'ouverture à l'autre. ✱

Notes

1 « La plus belle pour aller danser » (1964), chanson écrite par un homme, un certain Charles Aznavour.

2 Nicolas Veysman, « Il était une fois la mode – La mode dans les contes de fées, XVII^e-XX^e siècle », in Olivier Saillard, *Le Bouquin de la mode*, Robert Laffont, Paris, 2019, p. 731-751.

3 Nicolas Veysman, *ibid* p. 743.

4 « En récompense » ici : en revanche.

5 Charles Perrault, *Contes* (1697), édition Jean-Claude Lattès, Paris, 1995, p.145.

6 Nous ne reviendrons pas sur l'homonymie (verre/vair) qui entraîna une erreur de graphie, suivie de nombreux commentaires.

7 *Ibid*, p. 150.

8 *Ibid*, p. 154 : « Toutes les Dames étaient attentives à considérer sa coiffure et ses habits, pour en avoir dès le lendemain de semblables, pourvu qu'il se trouvât des étoffes assez belles, et des ouvriers assez habiles ».

9 *Ibid*, p. 158.

10 *Ibid*, p. 162.

11 Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, lettre XLVI. Publié en 1761, ici consulté sur Wiki-source.

12 *Ibid*, lettre XLVII.

13 Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, 1842, repris dans *Œuvres complètes* de H. de Balzac, volume 9, A. Housiaux, 1855, p. 394.

14 Bien plus cruelle à l'égard de Lucien de Rubempré, dans *Illusions perdues* (1837), l'ironie du narrateur est relayée par celle d'un dandy, à l'opéra, qui remarque « ce singulier jeune homme qui a l'air d'un mannequin habillé à la porte d'un tailleur ».

15 *Ibid*, p. 413.

16 Dans le cas d'Eugène, le rôle de la « fée » est explicitement tenu par madame de Beauséant.

17 Quant à la question de savoir s'il nous est montré comme un personnage mûr et viril, le physique même de John Travolta la rend proprement

indécidable ; ce n'est donc pas sur ce film que l'on peut s'appuyer pour mesurer la longévité des préjugés en vigueur à l'époque de Balzac.

18 Nouvelle publiée dans *The Forum*, mai 1927, New-York, puis reprise dans le recueil *Mrs Dalloway's Party* (1973). Traduit par Michèle Rivoire pour l'édition des *Œuvres romanesques*, tome I, dans la Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2012, le texte est repris dans *En Compagnie de Mrs Dalloway*, Folio, 2017, p. 29-46.

19 *Ibid*, p. 33.

20 *Ibid*, p. 35.

21 *Ibid*, p. 33.

22 Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857, réédition de 1902, première partie, chapitre VIII, p. 69.

23 *Ibid*, p. 78

24 Nous empruntons ce terme à Winnicott, qui désigne par là ce que nous appelons communément un doudou.



Ce soir, je serai la plus belle...

295

Sylvie Folléa