e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 119–133
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.09

Le chiffon et le signe : parole, mémoire et contre-monument dans *Les Chiffons du rêve* de Madeleine Chapsal

The Rag and the Sign: Speech, Memory, and the Counter-Monument in Madeleine Chapsal's Les Chiffons du rêve

Nadia Bouhadid
Université de Batna 2, Algérie
https://orcid.org/0000-0002-6173-3457
n.bouhadid@univ-batna2.dz

Résumé : Cet article analyse le lexique vestimentaire dans *Les Chiffons du rêve* de Madeleine Chapsal, montrant qu'il dépasse la simple description pour fonctionner comme opérateur poétique à part entière. Trois axes structurent la réflexion, appliquée à un corpus de neuf nouvelles sélectionnées pour la densité de leur lexique technique. Le premier axe établit que la couture constitue un régime de discours foucaldien, où les termes techniques exercent un pouvoir performatif sur les personnages, en s'appuyant sur la pragmatique d'Austin et le capital linguistique de Bourdieu. Le deuxième montre que les matières textiles incarnent des chronotopes bakhtiniens, conservant une mémoire féminine intergénérationnelle transmise par le corps plutôt que par le récit, analysée à la lumière de Merleau-Ponty et de Ricœur. Le troisième propose de lire le « chiffon » comme contre-monument au sens de Young, désignant une esthétique délibérée de l'éphémère et de l'anonymat créateur, en dialogue avec les thèses benjaminiennes sur le Jetztzeit. L'étude offre ainsi une lecture du vêtement comme agent poétique et mémoire incarnée, invitant à repenser la place du lexique technique dans la fiction littéraire.

Mots clés : lexique vestimentaire, agent poétique, haute couture, chronotope, contre-monument, mémoire féminine.

Abstract: This article analyzes the clothing lexicon in *Les Chiffons du rêve* by Madeleine Chapsal, showing that it goes beyond mere description to function as a fully-fledged poetic operator. The analysis is organized around three perspectives applied to a collection of fifteen short stories set in the world of Parisian haute couture, nine of which are analyzed in depth for the density of their technical vocabulary. The first perspective establishes that couture constitutes a Foucauldian regime of discourse, in which technical terms exert a performative power over the characters, drawing on Austin's speech act theory and Bourdieu's notion of linguistic capital. The second one demonstrates that textile materials embody

Received: 2026-03-26; Verified: 2026-05-21; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Université de Batna 2. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

Bakhtinian chronotopes, preserving an intergenerational feminine memory transmitted through the body rather than through narrative, and analyzed in light of Merleau-Ponty and Ricœur. The third one interprets the "chiffon" as a counter-monument in Young's sense, denoting a deliberate aesthetics of the ephemeral and creative anonymity, in dialogue with Benjamin's concept of Jetztzeit. The study thus offers a reading of clothing as a poetic agent and embodied memory, inviting a reconsideration of the role of technical lexicon in literary fiction.

Keywords: fashion lexicon, poetic agentivity, haute couture, chronotope, counter-monument, feminine memory.

1. Introduction

Publié en 2001 aux éditions Fayard, *Les Chiffons du rêve* de Madeleine Chapsal rassemble quinze nouvelles situées dans les coulisses de la haute couture parisienne, des années 1950 aux années 2000. Romancière, journaliste et membre du jury du prix Femina, Chapsal occupe dans ce recueil une position singulière, filleule de Madeleine Vionnet, reine de la couture de l'entre-deux-guerres, elle écrit la mode de l'intérieur, avec un lexique technique d'une précision et d'une densité rares[1].

Cette inscription biographique dans le monde artisanal de la couture n'est pas sans conséquence sur le statut littéraire du recueil. Essayages qui tournent à l'épreuve de force, défilés vécus comme des noces rituelles entre le couturier et son mannequin, ateliers où la hiérarchie se lit autant dans le silence que dans la parole, dans les nouvelles de Chapsal, le vêtement ne constitue pas le décor de l'action, mais son véritable agent. Le titre lui-même est programmatique. Le terme « chiffon », à double valence (péjoratif et affectueux, mineur et précieux), accolé à « rêve », pose d'emblée la tension qui structure l'ensemble, celle qui s'établit entre ce qui se consume et ce qui demeure, entre la fragilité de la matière et la puissance du désir qu'elle convoque.

Si le vêtement a souvent été traité par la critique comme symptôme, signe d'aliénation sociale, de rapport de classe ou de construction identitaire soumise aux injonctions du marché (Lipovetsky, 1987 ; Coblence, 1988), les approches récentes de la *fashion theory* appliquée aux textes littéraires ont déplacé cette perspective en faisant du vêtement un opérateur sémiotique autonome (Rocamora & Smelik, 2016 ; Lehmann, 2000). Les textes de Chapsal s'inscrivent dans ce déplacement tout en le radicalisant, car il ne s'agit pas seulement de lire le vêtement comme signe mais comme acte. La question centrale que ce recueil soulève est en effet la suivante : comment le vocabulaire technique de la couture dépasse-t-il la simple description pour devenir un opérateur poétique structurant la parole et la mémoire des personnages ?

Les travaux consacrés au vêtement dans la littérature française ont suivi deux grandes orientations. D'un côté, une tradition sociologique et critique, illustrée notamment par Coblence (*Le dandysme, obligation d'incertitude*, 1988) et Lipovetsky (*L'Empire de l'éphémère*, 1987), qui lisent le vêtement comme symptôme d'un rapport de classe

[1] Madeleine Chapsal (1925–2020) est romancière, journaliste et membre du jury du prix Femina. Filleule de Madeleine Vionnet (1876–1975), couturière réputée pour ses coupes en biais, elle entretient avec la haute couture un rapport à la fois biographique et littéraire qui irrigue l'ensemble de son œuvre narrative.

ou d'une aliénation identitaire ; de l'autre, les travaux de Dominique Viart sur les écritures de filiation (Viart & Vercier, 2008, pp. 79–101), qui font de l'objet vestimentaire un médiateur de la mémoire familiale. Or, les études spécifiquement consacrées au vêtement chez Chapsal demeurent peu nombreuses. Le seul travail de référence est celui de Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, « Madeleine Chapsal et la haute couture : une poétique du fragment » (2008, pp. 45–62), qui analyse la fragmentation formelle du recueil comme principe compositionnel. La présente étude se distingue de celle de Lemonnier-Delpy en déplaçant l'axe d'analyse. Là où cette chercheuse lit le « fragment » comme structure, nous lisons le vocabulaire technique comme opérateur performatif, mémoriel et idéologique, c'est-à-dire comme un agent actif du texte plutôt que comme une propriété de sa forme.

Pour répondre à cette question, l'article mobilise un cadre conceptuel resserré autour de quatre références théoriques majeures, convoquées en dialogue avec le texte de Chapsal. Le premier axe, ancré dans la pragmatique énonciative d'Austin et dans la sociologie du langage de Bourdieu, analyse le lexique couturier comme système discursif doté d'une performativité propre. Le deuxième axe mobilise le chronotope bakhtinien pour montrer que les matières textiles portent une temporalité et une mémoire féminine inscrite dans la matière plutôt que dans le récit, temporalité que la phénoménologie de Merleau-Ponty permet d'affiner. Le troisième axe, en dialogue avec les travaux de James Young sur les contre-monuments et ceux de Walter Benjamin sur le temps-à-présent, lit le terme « chiffon » comme un geste esthétique et idéologique fondé sur le refus de la monumentalisation.

L'analyse se concentre sur un corpus sélectionné selon deux critères : la densité du lexique technique couturier et la présence de scènes (essayage, coupe, défilé) où ce lexique dépasse la simple description. Sur les quinze nouvelles du recueil[2], l'étude porte principalement sur neuf : « La Robe verte de la diva », « Le Bijou perdu », « J'ai épousé une robe », « L'Épingle », « La Guerre des chiffons », « Ella ne passe pas la collection », « Il n'y a pas que les femmes », « C'est ma sœur ! » et « Madeleine Vionnet, la grande patronne », les autres privilégiant un usage du vêtement plus psychologique ou social, ce qui n'affecte pas les conclusions mais en précise le périmètre. Cette lecture propose un déplacement de paradigme dans les études littéraires sur la mode, en considérant le vêtement non comme symptôme, mais comme opérateur poétique doté d'une agentivité propre, capable de faire parler, de faire souvenir et de faire résister.

2. Tailler dans la langue : le lexique couturier comme acte de langage

La lecture de *Les Chiffons du rêve* invite d'abord à s'interroger sur le statut du lexique couturier dans la narration. Plutôt que de se réduire à un instrument de réalisme ou à un marqueur d'appartenance sociale, ce vocabulaire accomplit quelque chose que la simple description ne suffit pas à épuiser. Pour le saisir, on peut mobiliser la distinction pragmatique entre énoncé constatif et énoncé performatif formulée

[2] Les nouvelles écartées sont : « Une robe brodée de mensonges », « L'Explosion », « Christian Dior le volcan », « Chanel for ever », « Christian Lacroix le poète » et « Saint Laurent et l'être des femmes ».

par Austin dans *How to Do Things with Words* (1962). Austin distingue deux régimes d'énonciation : certains énoncés ne décrivent rien et ne sont ni vrais ni faux, tandis que pour d'autres « l'énonciation de la phrase est l'exécution d'une action qu'on ne saurait décrire tout bonnement comme étant l'acte de dire quelque chose » (Austin, 1970, p. 41). Dans les nouvelles de Chapsal, le lexique de la couture ne relève pas seulement du constatif, il opère, transforme et institue.

La scène la plus explicite se donne à voir dans la nouvelle « L'Épingle ». Aliena, ancienne mannequin reconvertie à la couture, se rend chez Mme Lépingle, couturière de province, pour ajuster une robe de soie rouge destinée à une cérémonie officielle. La couturière, maladroite et intimidée, tente des initiatives sans compétence. Lorsqu'il s'agit de tailler la ceinture, l'échange suivant a lieu :

> Je la taille en biais ? — Bien sûr, en biais, acquiesça Aliena, sachant à quel point les mots « biaiser », « en biais » enchantaient et valorisaient Mme Lépingle. À Paris, Aliena avait vu travailler les plus grands couturiers du monde, hommes et femmes. Elle se souvenait encore des mains de Pierre Cardin sur elle, un jour, lui inventant un manteau de satin noir doublé de lynx (Chapsal, 2001, p. 70).

Ce passage est significatif parce que Chapsal y rend visible un mécanisme ordinairement dissimulé. Aliena ne répond pas « en biais » parce que la ceinture exige techniquement ce traitement ; elle répond ainsi parce qu'elle sait que ce mot fait un effet. L'énoncé dit une instruction de coupe et accomplit simultanément une reconnaissance sociale. Mme Lépingle est ravie d'avoir quelque chose à ajouter, car c'est la parole technique qui produit cette satisfaction, non la compétence qu'elle est censée désigner. La dimension mémorielle apparaît immédiatement lorsqu'Aliena se souvient des mains de Pierre Cardin ; le mot « biais » porte en lui une histoire et l'autorité accumulée de tous ceux qui l'ont prononcé avant elle.

Une telle dynamique pourrait s'éclairer à la lumière de l'analyse du capital linguistique proposée par Bourdieu dans *Ce que parler veut dire* (1982). Selon lui, « les discours ne reçoivent leur valeur (et leur sens) que dans la relation à un marché, caractérisé par une loi de formation des prix particulière » (Bourdieu, 1982, p. 60). Ainsi, l'autorité avec laquelle Aliena peut dire « en biais » tient à son expérience auprès de Cardin, tandis que Mme Lépingle, dépourvue d'un tel capital, en reçoit l'énoncé sur le mode de l'admiration. Le mot circule entre elles à la manière d'une monnaie symbolique dont la valeur demeure inégalement distribuée.

La dimension performative du lexique couturier se déploie également dans la narration, où les termes techniques cessent d'être de simples outils pour devenir le cadre de l'expérience des personnages. Un passage de « La Guerre des chiffons » l'illustre en mettant en scène la rivalité entre deux maisons parisiennes, celle de Mme Lempyre, aux ornements minutieux, et celle de Melle Desmodes, au style épuré. Lorsque les rivales se croisent dans un hôtel balnéaire de Biarritz, la narratrice formule cette opposition dans le vocabulaire technique lui-même : « Chez Desmodes, on se refuse au contraire à "garnir", mais on n'hésite pas à simplifier le vêtement jusqu'à ne plus en conserver que la structure » (Chapsal, 2001, p. 42). Le mot « structure »

appartient ici à un vocabulaire qui n'est plus celui du vêtement porté sur un corps, mais celui d'un objet conçu indépendamment de lui. Barthes avait déjà établi dans *Système de la mode que* « l'être du vêtement écrit est tout entier dans son sens » (1967, p. 30), opérant ainsi une transformation par laquelle le tissu disparaît derrière le signe. Chez Chapsal, ce mouvement est radicalisé, puisque ne conserver que la structure revient à produire un vêtement qui n'est plus qu'un système de relations formelles, une grammaire sans corps.

Le mouvement d'abstraction culmine dans la nouvelle « Il n'y a pas que les femmes », qui suit Alexia, mannequin à la longévité exceptionnelle dont la silhouette inchangée est devenue la marque d'une maison parisienne. Elle entretient le mystère de son âge et de son passé, dissimulant sous le mythe de l'intemporalité une dépendance croissante aux exigences du milieu. Dans ce contexte, la trajectoire du terme « la ligne » montre comment le lexique technique finit par penser à la place du personnage :

> On applaudit la nouveauté, on a besoin d'excentricité, de remue-ménage, mais on adule et remercie l'intemporel. Ceux qui savent garder « la ligne » comme des sentinelles une frontière : non, le changement ne passera pas ! Alexia faisait partie du lot de ces grandes figures inamovibles. Et elle ne voyait pas, plus, de moins en moins, comment elle pourrait jamais y échapper (Chapsal, 2001, p. 107).

« La ligne » commence comme terme technique neutre, désignant la silhouette d'une collection, puis devient métaphore militaire avec les « sentinelles » et se transforme ensuite en emprise psychologique lorsque Alexia « ne voit plus comment elle pourrait jamais y échapper ». Ce glissement illustre l'incorporation selon Bourdieu dans *Le Sens pratique* (1980), où l'habitus est « histoire incorporée, faite nature, et par là oubliée en tant que telle » (Bourdieu, 1980, p. 94). Ainsi, Alexia ne garde plus la ligne, c'est elle qui en est gardée, incarnant pleinement le phénomène central exploré par Chapsal dans tout le recueil.

La puissance du langage couturier se manifeste aussi dans les mots tus. La maison de couture repose sur une hiérarchie stricte où la parole est distribuée selon des droits et des interdits. Dans la nouvelle « Le Bijou perdu », Mme Walmore fait ajuster une robe en mousseline fragile tandis que la vendeuse, Mme Henriette, s'absente pour téléphoner, laissant la première d'atelier seule face à la cliente. Cette absence met en évidence la rigidité hiérarchique : « La première, qui ouvre rarement la bouche une fois au salon, et seulement d'un ton soumis, ne se sent pas de force à donner un ordre à une cliente, ni même à lui faire une suggestion. Du moins verbale. Car il lui arrive, par sa façon de présenter une robe à une cliente… » (Chapsal, 2001, p. 20). La phrase s'interrompt sur des points de suspension qui ne constituent pas une défaillance narrative mais une figure ajustée à son objet. Ce que la vendeuse accomplit « par sa façon de présenter une robe » relève d'un régime sémiotique antérieur au langage verbal, que Mauss avait déjà théorisé dans « Les Techniques du corps », où il évoque une « imitation prestigieuse » par laquelle « l'adulte imite des actes qui ont réussi ou qu'il a vus réussir par des personnes en qui il a confiance et qui

ont autorité sur lui » (1950, pp. 368–369). Le corps de la vendeuse se fait alors langage, tandis que les mots s'effacent.

L'exemple de « La Robe verte de la diva » illustre cette dimension de régime discursif fermé. Une cantatrice italienne somptueuse arrive dans une maison parisienne pour essayer une robe de mousseline verte qui résiste aux mains de la première d'atelier, transformant peu à peu la séance en épreuve de force dans une atmosphère régie par le silence. Dans ce cadre, la petite apprentie Louison, admirative du corps habillé de la diva, rompt la règle en lui adressant directement la parole : « Oui, rompant avec le sévère rituel de la couture, lequel exige qu'on dissimule ses sentiments, la petite Louison, risquant le renvoi, avait osé prendre la parole devant une cliente et même la lui adresser ! » (Chapsal, 2001, p. 11). La formulation « le sévère rituel de la couture, lequel exige qu'on dissimule ses sentiments » ne prescrit pas une manière de parler, mais impose une retenue, autrement dit une règle négative consistant à ne pas laisser paraître certaines choses. Une telle contrainte renvoie à l'analyse que Foucault propose dans *L'Ordre du discours* des procédures d'exclusion propres aux discours institutionnels, selon laquelle « on sait bien qu'on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance » (Foucault, 1971a, p. 11). En s'adressant directement à la diva, Louison enfreint cet ordre, de sorte que la sanction prend la forme d'un renvoi professionnel, alors même que la faute est d'abord discursive.

L'ensemble de ces passages converge vers une même conclusion, le lexique de la couture dans *Les Chiffons du rêve* ne se limite pas à décrire le monde de la mode mais participe à sa constitution. En parlant selon ses règles, en maîtrisant ses termes et en respectant ses silences, les personnages trouvent leur place dans l'espace social de la maison. Cette logique se retrouve dans « J'ai épousé une robe », où une cliente commande une robe de mariée sans intention de se marier, pour le seul plaisir de porter une création d'Armand Gaétan. Lorsque celui-ci accepte cette demande, un basculement s'opère et « cette fois, le drapé de la hanche se met en place et tombe juste » (Chapsal, 2001, p. 137). Tout se passe alors comme si l'acte créateur, en s'ouvrant à l'imprévu, libérait une justesse que la seule rigueur ne suffisait pas à atteindre, si bien que le tissu lui-même finit par avoir le dernier mot.

3. L'étoffe du temps : matière textile et mémoire féminine

Au régime discursif du lexique s'ajoute une seconde propriété, mémorielle. Dans *Les Chiffons du rêve*, les matières textiles ne désignent pas des objets, elles convoquent des temporalités et offrent aux personnages féminins une chronologie alternative à la trame narrative. La notion bakhtinienne de chronotope, développée dans « Formes du temps et du chronotope dans le roman » (1937–1938), permet de rendre compte de ce phénomène. Bakhtine définit le chronotope comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels » dans un texte, le lieu où le temps se condense et devient visible dans l'espace. Chez Chapsal, le tissu incarne ce lieu comme une matière où le temps se dépose, se conserve et se réactive au contact du corps.

La nouvelle « Le Bijou perdu » offre à cet égard un point de départ saisissant. Dans le salon d'essayage d'une grande maison parisienne, Mme Walmore vient essayer une robe en mousseline arachnéenne, rebrodée d'éclats de métal mordoré. Au cours de l'essayage, ses boucles d'oreilles en diamants disparaissent. Ce qui semble d'abord un incident mondain prend une tout autre dimension lorsque la cliente révèle leur signification :

> Ce n'est pas seulement qu'elles sont en diamants ! finit par dire Mme Walmore pour justifier sa nervosité croissante, c'est qu'il s'agit d'un souvenir de ma mère. Elle les portait toujours, je les ai prises ce matin en pensant à elle, sinon je ne les mets pas. Ce n'est pas de chance (Chapsal, 2001, p. 28).

La phrase « je les ai prises ce matin en pensant à elle » précise ce que le bijou accomplit ; il n'est pas simplement porté mais constitue un acte mémoriel, un geste par lequel la morte devient présente dans le corps de la vivante. La question que le couturier pose alors, « peut-on rembourser un souvenir de famille ? », atteste de l'irréductibilité de la charge temporelle de l'objet à toute évaluation marchande. On retrouve ici ce que Benjamin analyse dans « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935) sous le concept d'aura, qu'il décrit comme la « manifestation unique d'un lointain, si proche soit-il », liée à la singularité irremplaçable de l'objet et à son inscription dans une histoire. Les diamants de la mère sont auratiques au sens benjaminien, puisque leur valeur ne peut être reproduite et résulte du temps accumulé au fil du lien entre deux femmes.

La persistance temporelle dans la matière se manifeste aussi, de façon plus discrète mais significative. Alors que la disparition des boucles d'oreilles retient toute l'attention du salon, la narration s'attarde sur un détail secondaire : Mme Henriette, la vendeuse attitrée, s'était absentée pour téléphoner chez Bennett, le fabricant de tissu, afin de vérifier si le velours de laine rouge lie-de-vin destiné à un manteau de demi-saison était encore disponible. À son retour, elle glisse presque en aparté le résultat de sa démarche dans la conversation : « ils ont dû passer en revue les velours de laine, puis mesurer ce qui reste du lie-de-vin, Dieu merci il y en a assez pour faire le manteau […] » (Chapsal, 2001, p. 22). L'expression « ce qui reste du lie-de-vin » mérite qu'on s'y attarde, car le « reste » n'est pas une simple quantité, c'est un survivant. Le velours lie-de-vin est une couleur qui persiste, un tissu qui dure malgré le renouvellement incessant des collections. Que ce reste soit « juste assez » crée une tension narrative en miniature, car l'adverbe signale que la continuité a failli être rompue. La couleur lie-de-vin représente pour cette cliente un élément identitaire, un moyen de maintenir un sentiment de continuité dans l'histoire du moi face aux ruptures du monde moderne. Le tissu qui demeure assure ainsi la continuité du sujet.

La relation entre tissu et durée biologique du corps se précise dans « La Guerre des chiffons », lorsque la narratrice décrit l'apparition de Melle Gabrielle Desmodes dans le hall de l'hôtel de Biarritz. Desmodes, l'une des deux grandes rivales de la haute couture parisienne, rencontre fortuitement sa rivale Mme Lempyre, moteur

de la nouvelle. En descendant pour le petit déjeuner, la narratrice saisit dans sa mise le principe de sa philosophie créatrice ; il ne s'agit pas de l'armure de la femme qui va au combat, mais d'une seconde peau fluide et camouflante, qui semble prolonger le corps plutôt que le vêtir. Elle apparaît : « dans un négligé de crêpe de Chine couleur chair qui met en valeur sa chaude carnation de blonde. Ses magnifiques cheveux, à peine touchés par le temps, sont conservés longs en dépit de la mode […] » (Chapsal, 2001, p. 34). La désignation « couleur chair » crée une fusion entre le tissu et le corps qu'il recouvre. Barthes avait théorisé ce rapport dans *Système de la mode* (1967) en rappelant qu'Hegel suggérait que le corps, « comme sensible pur, ne peut signifier » et que « le vêtement assure le passage du sensible au sens » (Barthes, 1967, p. 261). Chez Chapsal, cette logique est poussée jusqu'à son terme, puisque le crêpe de Chine couleur chair ne se limite pas à assurer ce passage, mais le dissimule, mimant si fidèlement la peau qu'il semble abolir la distance entre le corps et le signe.

Les passages précédents montrent que la matière textile porte une temporalité individuelle tout en transmettant, à l'insu des femmes, une mémoire intergénérationnelle fondée sur des pratiques et des gestes. En ce sens, Heinich a montré que la fiction française construit l'identité féminine dans l'entre-deux de l'être et du paraître, où l'objet vestimentaire devient le médiateur d'une identité que le langage ne suffit pas à dire, dans la mesure où « entre un sujet et un objet vient se glisser un tiers, par lequel transitent les affects » (1996, p. 175). Chapsal radicalise cette logique en faisant du tissu lui-même le vecteur de cette transmission, comme l'illustre « La Robe verte de la diva », où, à l'issue d'un essayage tendu, Louison, bouleversée par le corps transfiguré de la diva, enfreint le protocole en murmurant son admiration. Dans cet instant, une mémoire surgit en elle, éveillée non par un souvenir conscient mais par la perception du corps vêtu :

> Sa mère, autrefois, lui avait raconté l'histoire de la petite sirène du conte d'Andersen, qui avait accepté par amour de se retrouver avec des jambes de jeune fille, ornement qui lui faisait atrocement mal, surtout quand elle dansait, afin de séduire son prince bien-aimé (Chapsal, 2001, p. 13).

Le mot « autrefois » est ici le déclencheur d'une remontée temporelle provoquée non par un événement émotionnel direct mais par la vision d'un corps habillé. La robe de la diva active en Louison une mémoire qui lui vient de sa mère, laquelle vient elle-même d'un conte, c'est-à-dire d'un temps mythique antérieur à toute expérience personnelle. Le vêtement est ainsi associé à une temporalité stratifiée qui met en communication le présent de l'essayage, le passé maternel et le temps immémorial du conte. On reconnaît là ce que Ricœur nomme l'identité narrative, définie comme le processus par lequel « un sujet se reconnaît dans l'histoire qu'il se raconte à lui-même sur lui-même » (Ricœur, 1985, p. 358). Pour Louison, le vêtement est précisément ce qui rend ce récit possible, ce qui permet de relier le corps présent à la chaîne des corps féminins qui l'ont précédée.

La citation de la nouvelle « L'Épingle », déjà mobilisée pour sa dimension énonciative, révèle une seconde couche de sens. Aliena, ancienne mannequin parisienne reconvertie à la couture, se trouve chez Mme Lépingle pour ajuster une robe de soie rouge destinée à une cérémonie. Au moment où elle prend les ciseaux pour tailler la ceinture en biais, un souvenir surgit, et le geste présent réactive dans son corps la mémoire d'un autre geste accompli dans les ateliers parisiens, lorsqu'elle se souvient « encore » des mains de Pierre Cardin sur elle, « lui inventant un manteau de satin noir doublé de lynx » (Chapsal, 2001, p. 70). Ce n'est pas un souvenir de Cardin comme personne, mais de ses mains sur le satin, d'un contact entre corps, geste et matière. La mémoire convoquée est haptique, passant par le toucher et la résistance du tissu sous les doigts. Merleau-Ponty a montré dans *Phénoménologie de la perception* (1945) que l'habitude de manier un objet familier peut « étendre le schéma corporel au-delà du corps propre » (Merleau-Ponty, 1945, p. 167), si bien que les doigts ne touchent plus simplement le tissu mais le reconnaissent. Le satin noir garde ainsi l'empreinte de Cardin non comme image mais comme sensation, réactivée par le geste présent de la coupe.

Ainsi, on peut lire dans ces scènes une géographie temporelle cohérente et originale. Dans *Les Chiffons du rêve*, les matières textiles ne sont pas des décors ou des attributs, mais des opérateurs de mémoire qui inscrivent les personnages féminins dans une durée que la chronologie narrative ne suffit pas à restituer. Le tissu conserve le temps comme le corps conserve les gestes, non dans la représentation, mais dans la matière même. Cette temporalité proprement textile constitue une forme d'identité narrative au sens ricœurien, mais aussi une forme de résistance, au remplacement du velours lie-de-vin, au vieillissement du crêpe couleur chair, à l'oubli des mains de Cardin.

4. Chiffons comme contre-monuments : esthétique de l'éphémère

Au-delà du discursif et du mémoriel, le recueil engage une troisième dimension, esthétique et idéologique, inscrite dans le terme même qui en constitue le titre. Le mot « chiffon » possède une double valence : dans son acception étymologique, il désigne un tissu usé, sans valeur, destiné à être jeté, tandis que sous la plume de Chapsal, il devient une désignation presque affectueuse des créations de haute couture. Ce déplacement de sens engage une réflexion sur la valeur, matérielle et symbolique, que le texte explore sans cesse.

Il ne s'agit pas d'une simple ironie, mais d'un geste esthétique délibéré que nous proposons de lire à la lumière de la notion de contre-monument telle que James Young la développe dans *The Texture of Memory* (1993). Young définit le contre-monument comme un espace mémoriel conçu pour « remettre en question les présupposés mêmes du monument », en refusant sa rigidité didactique au profit de formes fondées sur la fragilité, l'impermanence et l'effacement (Young, 1993, p. 27). Bien que ce concept soit ancré dans les mémoriaux de la Shoah, cette lecture en emprunte le principe structurel, à savoir le refus de la permanence et la valorisation

de l'effacement, pour éclairer chez Chapsal une poétique de l'éphémère qui lui est structurellement analogue sans lui être historiquement identique.[3] Transposée au recueil, cette notion éclaire ce que le titre accomplit silencieusement, car le « chiffon » opère comme un tel contre-monument et préserve non pas en durant, mais en acceptant de ne pas durer.

La poétique de l'éphémère s'exprime clairement dans « C'est ma sœur ! », où Jeanine, première main dans un atelier parisien en pleine canicule, reprend l'ourlet d'une robe de satin vert Nil après que sa collègue, gênée par la chaleur, a failli abîmer le tissu. Penchée sur un vêtement qui ne lui appartiendra jamais et ne sera porté qu'une seule soirée, elle médite sur les raisons de son attachement à la haute couture :

> Elle le sait qu'elle travaille pour l'éphémère ! Cela ne la peine pas, au contraire : ça lui plaît. C'est même l'une des raisons pour lesquelles Jeanine a choisi la couture ; elle aime l'idée que ce qu'elle confectionne ne sera porté qu'une fois : c'est ce qui donne à son travail une allure de fête ! (Chapsal, 2001, p. 116)

Ce passage renverse l'ordre des valeurs ordinairement associé au travail artisanal. Dans la doxa de la haute couture, comme dans celle du patrimoine culturel, la valeur d'une œuvre tient à sa durabilité. Jeanine oppose à cette logique une axiologie radicalement différente, puisque ce qui confère à son travail « une allure de fête » ne tient pas à sa permanence, mais à son unicité. L'éphémère n'est pas subi comme une limite, il est choisi comme condition de possibilité de l'intensité. On retrouve ici la distinction que Benjamin établit dans ses thèses « Sur le concept d'histoire » (1940) entre le temps homogène et vide de la progression historique et le *Jetztzeit*, ce fragment du temps où l'instant acquiert une densité irréductible. « Le matérialiste historique ne saurait renoncer à l'idée d'un présent qui n'est point passage, mais qui se tient immobile sur le seuil du temps » (Benjamin, 2000, p. 441). La robe portée une seule fois constitue un tel instant, car elle n'est pas inscrite dans une série et elle existe pleinement dans son unicité.

La poétique de l'unicité se manifeste pleinement dans la robe de mariée. En effet, la nouvelle « J'ai épousé une robe » met en évidence une dimension essentielle, à savoir une esthétique de la fragilité érigée en principe de création. Armand Gaétan accepte de concevoir une robe pour une cliente qui ne souhaite pas se marier, mais désire porter l'une de ses créations. Interrogé par son assistant, il justifie ce choix par un principe dépassant la simple logique commerciale : « Sous prétexte qu'on ne se marie qu'une fois, du moins en blanc, nous faisons toujours des robes de mariée éphémères, dans des matières si fragiles qu'elles sont fanées et hors d'usage le soir même… Tu as déjà vu une femme remettre sa robe de mariée ? » (Chapsal, 2001, p. 142). La formule « nous faisons toujours des robes de mariée éphémères » crée un paradoxe artisanal, puisque la maîtrise technique est délibérément au service de la non-durée. La question rhétorique qui clôt le passage invalide d'avance l'idée même

[3] Sur le concept de contre-monument, voir Young, J. E., The Texture of Memory, New Haven, Yale University Press, 1993, notamment le chapitre introductif, pp. 1–15.

de conservation, la robe de mariée éphémère est une mémoire vécue, accomplie dans l'acte lui-même.

L'éphémère dans la création interroge également l'invisibilité de ceux qui fabriquent l'objet. Dans la nouvelle « Ella ne passe pas la collection », alors que le mannequin Ella reconquiert sa visibilité après sa révolte contre l'effacement imposé par le couturier Ludovic Saint-Monge, la narration fait surgir en contrepoint silencieux celles dont la présence reste ignorée : « Maintenant, les couloirs de la maison froufroutent de merveilles parcourant les couloirs sur des cintres tenus à bras levé par des petites mains courant ici et là. La soyeuse armée des ombres se déploie, se multiplie, encombrant les ateliers, les escaliers, le studio. » (Chapsal, 2001, p. 98). Tandis qu'Ella retrouve une visibilité conquise de haute lutte, les petites mains qui portent les robes demeurent structurellement invisibles, sans que la narration leur accorde le moindre nom. L'expression « armée des ombres » possède une double résonance, car elle évoque une résistance anonyme et clandestine, organisée non pour la gloire mais pour une cause qui la dépasse, et désigne dans le même geste le statut social des « petites mains », ces corps qui s'effacent derrière leur geste et ne laissent aucune trace nominale dans les archives de la couture. On retrouve ici ce que Becker analyse dans *Les Mondes de l'art* (1988) à travers la figure du personnel de soutien : « ce n'est pas l'artiste individuel mais le monde de l'art qui fait l'œuvre » (Becker, 1988, p. 194), formulation qui rend d'autant plus visible l'effacement de ceux sans qui l'œuvre ne pourrait exister. Cette ambivalence invite à relire rétrospectivement le discours de Jeanine, la couturière de « C'est ma sœur ! » qui revendiquait la joie de travailler pour l'éphémère. Une lecture sociologique pourrait en effet y reconnaître non une subversion des valeurs dominantes, mais leur intériorisation, dans la mesure où Bourdieu analyse dans *Le Sens pratique* la manière dont les dominés peuvent trouver satisfaction dans les conditions mêmes de leur domination. La joie de Jeanine devant l'unicité de son travail ne serait alors que la forme accomplie d'un habitus précaire érigé en vocation. Chapsal désamorce toutefois partiellement cette lecture en introduisant précisément, avec la figure de l'« armée des ombres », une conscience critique de l'invisibilité de ces corps anonymes qui contredit la sérénité apparente du discours de Jeanine.

L'esthétique du contre-monument s'accompagne de son envers, la tentation de la monumentalisation que Chapsal met en scène pour en révéler l'ambivalence. La nouvelle « La Guerre des chiffons » en offre un exemple éclairant lorsque, dans un hôtel de Biarritz, une cliente fortunée mais dépourvue de goût apparaît vêtue d'une tenue censée imiter le style de la maison Lempyre, sans en être qu'une caricature. Cette vision suscite chez la narratrice un jugement technique implacable, formulé dans le vocabulaire même de la couture : « une sorte d'oripeau composé de tout ce qui fait la 'marque' de la célèbre maison de couture. Chose d'une couleur indéfinissable, composée de morceaux mal assemblés, taillés dans un faux biais pendouillard » (Chapsal, 2001, p. 46). Le terme « oripeau » désigne une étoffe ayant perdu son lustre, un clinquant trompeur qui imite l'or sans en posséder la

substance. Le « faux biais » redouble ce jugement en introduisant dans le vocabulaire technique la marque de la contrefaçon. Chapsal établit ainsi une hiérarchie interne au monde du chiffon, fondée non sur la durabilité mais sur l'intégrité du geste créateur ; cette distinction est proche de ce que Bourdieu analyse dans *Les Règles de l'art* (1992) comme la logique propre du champ de production culturelle autonome, où « la rupture hérétique avec les traditions artistiques en vigueur trouve son critère d'authenticité dans le désintéressement » (Bourdieu, 1992, p. 300).

L'exigence éthique à la base de la création puise sa source dans la figure de Madeleine Vionnet, présentée dans la dernière nouvelle du recueil, « Madeleine Vionnet, la grande patronne ». Le portrait de sa marraine, couturière ayant révolutionné la mode de l'entre-deux-guerres en inventant la coupe en biais et en libérant le corps féminin du corset, engage Chapsal à la fois comme écrivaine et filleule. Le récit mêle admiration et lucidité, montrant la complexité d'une destinée façonnée par la contrainte et le génie, et relie l'exigence formelle à une blessure biographique :

> Madeleine Vionnet n'est qu'exigence : de la perfection de la forme au sourire des vendeuses, tout, chez elle, est irréprochable. Dans ce désir sans faille de supprimer les défauts, il y a de la violence. Celle qu'elle a subie, enfant : détournée par son père du métier d'institutrice, sa vocation, elle est mise en apprentissage… (Chapsal, 2001, p. 158).

Ce passage accomplit un retournement décisif dans la logique du contre-monument. En faisant remonter l'exigence de perfection formelle à une blessure biographique, Chapsal refuse la mythologie héroïque du grand créateur et lui substitue une genèse faite de contrainte et de souffrance sublimée. Ce geste de démonumentalisation biographique est proche de ce que Foucault théorise dans « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » (1971b) comme la contre-mémoire, c'est-à-dire une pratique narrative qui résiste aux récits dominants de la grandeur en restituant la complexité et la souffrance qui les fondent. Chapsal ne célèbre pas Vionnet, mais l'explique, ce qui constitue une forme de respect infiniment plus exigeante.

La scène finale de « La Robe verte de la diva » prend tout son sens dans ce contexte. La cantatrice, imposante et autoritaire, avait failli faire échouer l'essayage de la robe de mousseline verte, avant que Louison, l'apprentie, ne détende l'atmosphère par un simple compliment. Après que la diva a essayé sa garde-robe entière et que la magie du tissu a opéré, le moment du déshabillage révèle un changement de regard irréversible, saisi avec délicatesse par la narration : « la première main et sa seconde s'approchèrent pour lui ôter son habit de lumière en veillant bien à ne pas piquer, avec l'une des épingles qui servent à maintenir en place un essayage, la chair débordante qui, désormais, leur paraissait d'une tout autre essence que celle d'une femme ordinaire. » (Chapsal, 2001, p. 24). Le syntagme « habit de lumière », emprunté au vocabulaire de la corrida pour désigner le costume du torero, introduit une dimension sacrificielle. La chair de la diva, « débordante » et donc imparfaite au regard des canons de la haute couture, est perçue par les couturières comme

« d'une tout autre essence que celle d'une femme ordinaire ». Ce changement de perception ne résulte pas de la diva elle-même, mais du vêtement qu'on lui ôte. La monumentalisation du corps s'accomplit par le tissu et cesse avec lui. Le contre-monument tel que Chapsal le conçoit atteint ici sa forme la plus accomplie, puisque cette grandeur qui n'existe que le temps d'un port, ne laisse aucune trace durable et, pour cette raison même, peut être pleinement éprouvée. Le monument demeure provisoire, ou il n'est pas.

Le recueil s'organise ainsi autour d'une même conviction esthétique et éthique que le titre exprime dans sa paradoxale densité. Les « chiffons » constituent des contre-monuments au sens plein du terme, non parce qu'ils échouent à durer, mais parce qu'ils choisissent de ne pas durer. Jeanine, qui travaille pour l'éphémère avec la joie d'une vocation, les petites mains anonymes portant les merveilles à bout de bras dans les couloirs silencieux, Vionnet sublimant une blessure en biais parfaits, et la diva rendue à son corps ordinaire dès que tombe la robe représentent autant de figures d'une même poétique. Il s'agit d'un art qui accepte sa propre disparition comme condition de son intensité et qui trouve dans le mot « chiffon », ce rebut devenu rêve, son emblème le plus juste.

5. Conclusion

Au terme de cette lecture, il est possible de mesurer l'ampleur du déplacement que *Les Chiffons du rêve* opère par rapport aux approches dominantes du vêtement en littérature. Là où la critique a longtemps considéré le tissu comme un symptôme ou comme le signe d'une aliénation ou d'un rapport de classe, la lecture proposée conduit à une conclusion différente. Dans le recueil de Madeleine Chapsal, le lexique vestimentaire fonctionne comme un opérateur poétique à part entière, doté d'une agentivité propre que les trois axes de l'analyse ont permis de décrire.

Le premier axe a établi que le lexique couturier fonctionne comme un régime de discours au sens foucaldien, régi par ses propres règles de parole et de silence, ne se contentant pas de décrire mais instituant des rapports de pouvoir, façonnant des identités et, dans ses formes les plus contraignantes, finissant par penser à la place des personnages qui le parlent, mobilisant tour à tour la performativité d'Austin et le capital linguistique de Bourdieu. Le deuxième axe a prolongé cette logique en montrant que les matières textiles elles-mêmes, crêpe de Chine, velours lie-de-vin ou satin noir, agissent comme des chronotopes bakhtiniens où le temps féminin se condense et se réactive au contact du corps, une mémoire haptique analysée à la lumière de Merleau-Ponty et de Ricœur qui instaure une chronologie alternative irréductible au souvenir psychologique ou à l'histoire collective. Le troisième axe a poussé cette réflexion jusqu'à son terme en montrant qu'en nommant « chiffons » les créations les plus élaborées de la haute couture, Chapsal accomplit un geste esthétique et idéologique qui refuse leur monumentalisation et leur substitue, en dialogue avec Young et Benjamin, une poétique de l'éphémère délibéré où l'unicité n'est pas le revers mélancolique de la grandeur mais sa condition même.

Ces trois dimensions, énonciative, mémorielle et anti-monumentale, forment un système cohérent qui reflète la position singulière de Chapsal dans le champ littéraire et celui de la couture. Filleule de Vionnet et héritière d'une mémoire artisanale, elle écrit de l'intérieur, où tissu, geste et parole se fondent en une seule compétence, faisant du « chiffon » le nom propre d'une expérience du monde.

La portée de cette lecture dépasse le seul cas de Chapsal et invite à repenser la manière dont les études littéraires abordent les textes mobilisant un lexique technique spécialisé. L'hypothèse suivie, celle d'un lexique qui fait et qui pense plutôt que d'un lexique qui décrit, ouvre des perspectives comparatistes vers d'autres écritures de métier, comme la marine chez Pierre Mac Orlan, la chirurgie chez Richard Selzer ou le droit chez Gracq, où le vocabulaire professionnel acquiert une fonction poétique autonome. La question reste essentiellement poétique, puisqu'il s'agit de comprendre ce que fait la langue technique dans la fiction et ce que fait la fiction en l'accueillant. Il reste enfin à explorer le rapport entre le lexique vestimentaire de Chapsal et celui d'autres écrivaines françaises du XX^{e} siècle, de Colette à Annie Ernaux en passant par Yourcenar, afin de mettre en évidence des usages divers d'un même matériau lexical et de confirmer la singularité de Chapsal, pour qui le « chiffon » n'a jamais été simplement un mot ni simplement une chose.

Bibliographie

Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford : Oxford University Press [trad. fr. : Quand dire, c'est faire. Paris : Seuil, 1970].

Bakhtine, M. (1978 [1937–1938]). « Formes du temps et du chronotope dans le roman ». Dans *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, pp. 235–398.

Barthes, R. (1967). *Système de la mode*. Paris : Seuil.

Becker, H. S. (1988). *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion.

Benjamin, W. (2000 [1935]). « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». Dans *Œuvres III*. Paris : Gallimard, pp. 269–316.

Benjamin, W. (2000 [1940]). « Sur le concept d'histoire ». Dans *Œuvres III*. Paris : Gallimard, pp. 427–443.

Bourdieu, P. (1980). *Le Sens pratique*. Paris : Minuit.

Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire*. Paris : Fayard.

Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art. Paris* : Seuil.

Chapsal, M. (2001). *Les Chiffons du rêve*. Paris : Fayard.

Coblence, F. (1988). *Le Dandysme, obligation d'incertitude*. Paris : PUF.

Foucault, M. (1971a). *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (2001 [1971b]). « Nietzsche, la généalogie, l'histoire ». Dans *Dits et écrits I : 1954–1975*. Paris : Gallimard, pp. 1004–1024.

Heinich, N. (1996). *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris : Gallimard.

Lehmann, U. (2000). *Tigersprung : Fashion in Modernity*. Cambridge : MIT Press.

Lemonnier-Delpy, M.-F. (2008). « Madeleine Chapsal et la haute couture : une poétique du fragment ». *Littératures*, 58, pp. 45–62.

LIPOVETSKY, G. (1987). *L'Empire de l'éphémère*. Paris : Gallimard.

MAUSS, M. (1950 [1934]). « Les Techniques du corps ». Dans *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF, pp. 363–386.

MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

RICŒUR, P. (1985). *Temps et récit* (vol. III). Paris : Seuil.

ROCAMORA, A. & SMELIK, A. (ed.) (2016). *Thinking Through Fashion : A Guide to Key Theorists*. Londres : I. B. Tauris.

VIART, D. & VERCIER, B. (2008 [2005]). *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.

YOUNG, J. E. (1993). *The Texture of Memory : Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven : Yale University Press [trad. fr. : *La Texture de la mémoire*. Paris : Payot, 2000].