

*LA GRÂCE DE MONTRER SON ÂME  
DANS LE VÊTEMENT*

*Scrivere di tessuti, abiti, accessori*

*STUDI IN ONORE DI LIANA NISSIM*

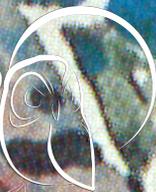
*A cura di Marco Modenesi,  
Maria Benedetta Collini, Francesca Paraboschi*

*TOMO II*

*L'OTTOCENTO E IL TOURNANT DU SIÈCLE*



di/segni



***LA GRÂCE DE MONTRER SON ÂME  
DANS LE VÊTEMENT***

**Scrivere di tessuti, abiti, accessori**

**STUDI IN ONORE DI LIANA NISSIM**

**A cura di Marco Modenesi,  
Maria Benedetta Collini, Francesca Paraboschi**

**TOMO II  
L'OTTOCENTO E IL TOURNANT DU SIÈCLE**

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere  
Facoltà di Studi Umanistici  
Università degli Studi di Milano

© 2015 degli autori dei contributi per l'insieme del volume  
ISBN 978-88-6705-285-1

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:  
Gustave Moreau, *La Toilette* [dettaglio], 1890,  
Bridgestone Museum of Art,  
Tokyo, Japan

n° 11  
Collana sottoposta a double blind peer review  
ISSN: 2282-2097

**Grafica:**

Raúl Díaz Rosales

**Composizione:**

Ledizioni

**Disegno del logo:**

Paola Turino

STAMPATO A MILANO  
NEL MESE DI GIUGNO 2015

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)  
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.  
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza  
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web  
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>

## TOMO II: L'OTTOCENTO E IL TOURNANT DU SIÈCLE

- «Rêve: habit tissé par les fées et d'une délicieuse odeur». Trame della memoria,  
del sogno e del mito in Nerval, da Les Filles du feu ad Aurélia ..... 9  
MARIA GABRIELLA ADAMO
- Admirer les tissus, toucher les draps, sentir les soies, entendre le bruit des étoffes dans  
Bel-ami de Guy de Maupassant ..... 25  
JANA ALTMANOVA
- Le lexique de la mode et des tissus dans les Causeries de la mode de Louise Colet ..... 37  
ANNALISA ARUTA STAMPACCHIA
- Les affiches des Magasins de Nouveautés: les scénarios de la mode..... 51  
BRIGITTE BATTEL
- La Dame aux éventails de Manet et le poète Charles Cros..... 65  
GABRIEL-ALDO BERTOZZI
- Isabelle Eberhardt entre déguisement, jeu d'identités et errance ..... 75  
ELISABETTA BEVILACQUA
- Voiles et nudités chez Henri de Régnier: «L'Homme et la Sirène»..... 87  
MARIA BENEDETTA COLLINI
- La parure du texte: toilettes de bal et codes sociaux dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle .... 99  
LAURA COLOMBO
- Quand l'habit fait le moine. Réforme religieuse et crise du sujet  
chez Francis Poictevin ..... 111  
FEDERICA D'ASCENZO
- «Messaline est nue»: habillage et déshabillage dans la littérature antiquisante  
fin-de-siècle..... 123  
MARIE-FRANCE DAVID-DE PALACIO
- Entre apparences et profondeurs: le personnage de Renée  
dans La Curée d'Émile Zola..... 143  
ROBERTA DE FELICI
- I capelli di Lamiel ..... 155  
MARIELLA DI MAIO
- I tessuti in Nana di Émile Zola ..... 165  
CAROLINA DIGLIO

|   |     |
|---|-----|
| <i>Sur le voile sacré de Tanit. Retouches iconiques du Zaïmph de Salammbô</i> .....   | 177 |
| BRUNA DONATELLI   |     |
| <i>Éventails de comédie. Quatre pièces pour une amitié</i> .....  | 189 |
| GUY DUCREY  |     |
| <i>De l'art du ridicule: de la casquette de Charles Bovary aux coiffures de Hergé dans Tintin au Congo</i> .....                                | 203 |
| SILVIO FERRARI  |     |
| <i>Il fascino silenzioso dell'allusione nell'abbigliamento</i> .....  | 213 |
| GIOVANNELLA FUSCO GIRARD  |     |
| <i>La cigale et la fourmi, Emma Bovary et Ernestine Duhamain, l'élégance et l'économie</i> .....  | 223 |
| BERNARD GALLINA   |     |
| <i>Parigi o «la nécessité de se désangouler»</i> .....  | 233 |
| TIZIANA GORUPPI   |     |
| <i>L'élégance vestimentaire de la parisienne chez de Nittis et les portraitistes mondains de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à Paris</i> ..... | 245 |
| MARIE-CHRISTINE JULLION   |     |
| <i>Abiti ed accessori nei racconti di Maupassant</i> .....  | 255 |
| MARIA GIULIA LONGHI   |     |
| <i>Effet de moiré et dérobades diégétiques chez Vautrin</i> .....   | 269 |
| FRANCESCO PAOLO ALEXANDRE MADONIA   |     |
| <i>Il guardaroba di Anna</i> .....  | 279 |
| FAUSTO MALCOVATI  |     |
| <i>Trama e testo nell'opera di Gérard de Nerval</i> .....   | 285 |
| MARILIA MARCHETTI   |     |
| <i>Metamorfosi del costume teatrale in Francia. Innovazioni artistiche e ispirazioni letterarie alla fine dell'Ottocento</i> .....              | 297 |
| MARIANGELA MAZZOCCHI DOGLIO   |     |
| <i>L'erotismo dell'abito femminile nella prima Éducation sentimentale</i> .....   | 307 |
| IDA MERELLO   |     |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Symptôme du goût de l'idéal: les vêtements d'À Rebours</i> .....   | 319 |
| MARCO MODENESI  |     |
| <i>Premières robes de bal</i> .....   | 331 |
| ALAIN MONTANDON   |     |
| <i>La robe et le paletot: les vêtements dans le journal épistolaire de Juliette Drouet à Victor Hugo</i> .....                        | 345 |
| FLORENCE NAUGRETTE  |     |
| <i>La seconde peau. Charnel &amp; textile fin-de-siècle</i> .....   | 361 |
| JEAN DE PALACIO   |     |
| <i>L'âme des vieilles étoffes. Sur Jean Lorrain</i> .....   | 369 |
| FRANCESCA PARABOSCHI  |     |
| <i>Vêtements et accessoires dans la description ethnographique au début du xx<sup>e</sup> siècle – l'exemple du Congo Belge</i> ..... | 383 |
| JÁNOS RIESZ   |     |
| <i>«Carnevale» di Champfleury: gli abiti dai colori dell'anima</i> .....  | 399 |
| CETTINA RIZZO   |     |
| <i>Velours, soies, dentelles: la symphonie des tissus dans Au bonheur des dames de Zola</i> .....                                     | 409 |
| SIMONETTA VALENTI   |     |
| <i>Des anges en robe de laine: l'âme nue d'Arthur Rimbaud</i> .....   | 423 |
| MARISA VERNA  |     |
| <i>Le feutre, du Caudebec au Borsalino: hommage au chapeau</i> .....  | 433 |
| MARIA TERESA ZANOLA   |     |

## EFFET DE MOIRÉ ET DÉROBADES DIÉGÉTIQUES CHEZ VAUTRIN

Francesco Paolo Alexandre Madonia  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Parmi les nombreux personnages qui animent *La Comédie Humaine*, Jacques Collin occupe sans conteste une place de choix. Dès sa première apparition dans *Le Père Goriot* (1834), où il prend le nom de Vautrin, Balzac se rend bien vite compte des ressources qu'il peut tirer d'un personnage aussi complexe et énigmatique. C'est pourquoi l'on retrouve l'ex forçat à la fin d'*Illusions perdues* (1835-1843) sous les traits de Carlos Herrera, dont on découvrira seulement dans *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847) la véritable identité. Entretemps Vautrin est aussi monté sur les planches dans une pièce homonyme représentée en 1840 (Brudo 1997: 311). Son nom est aussi mentionné dans *La cousine Bette* et dans *Le contrat de mariage* et Charles Rabou, après la mort de Balzac, termine *Le député d'Arcis*, resté inachevé, et y fait figurer Vautrin. Pour la création de ce personnage Balzac a d'abord puisé dans ses œuvres de jeunesse, issues de la littérature populaire qui fourmillaient déjà de scélérats. En outre, surtout dans les années 1820-1830, se répand la vogue des histoires de brigands à laquelle Eugène Sue, avec *Les mystères de Paris* (1842-1843), donnera un élan décisif. Enfin, Eugène-François Vidocq, le célèbre bandit qui devient le chef de la police de Sûreté de Paris, a certainement inspiré notre écrivain, bien qu'il soit nécessaire de nuancer quelque peu cette affirmation, comme le précise bien Castex (Balzac 1960: XXIX): «En réalité si Vidocq est présent dans *Le Père Goriot*, c'est dans le personnage du policier Gondureau, beaucoup plus que dans celui de Vautrin». Vautrin toutefois dépasse de loin tous ces modèles français et c'est plutôt du côté de la littérature européenne qu'il faut se tourner pour retrouver un digne étalon: Karl Moor chez Schiller (*Die Räuber*, 1782), le corsaire

Conrad chez Byron (*The Corsair*, 1814) qui inspirera la célèbre ouverture de Berlioz (1845), ou Clement Cleveland chez Walter Scott (*The Pirate*, 1822). Figure exceptionnelle qui enjôle et séduit (Guichardet 2007: 68), Vautrin incarne aussi, pour reprendre l'expression de Praz (1996), l'une des maintes 'métamorphoses de Satan': «parce qu'il est révolté, parce qu'il se substitue à la Providence, parce qu'il agit toujours dans l'obscurité et le mystère, parce qu'il recrute des adeptes dont il fait ses complices en leur épargnant les souffrances de la solitude» (Balzac 1977: 409-410). Or, pour échapper à la police et pour parvenir à ses fins, Vautrin doit constamment assumer de nouvelles identités qu'il ne peut réaliser que par le truchement vestimentaire, car «c'est le vêtement qui donne à l'attitude tout son relief et il doit, pour cette raison, être considéré comme un avantage, en ce sens qu'il nous soustrait à la vue directe de ce qui, en tant que sensible, est dépourvu de signification», affirme Hegel (1944: 147).

Nous nous proposons donc de voir comment Balzac, à travers la description des vêtements, va à chaque fois faire 'endosser' à Vautrin une nouvelle personnalité. Il est bon de rappeler d'ailleurs, avant d'aller plus avant, que Balzac s'est toujours intéressé au rôle du vêtement et de la mode dans la société: le *Traité de la vie élégante*, paru dans «La Mode» du 2 octobre 1830 au 6 novembre 1830 en cinq articles, le témoigne, ainsi que les minutieuses descriptions des toilettes des personnages qui parsèment *La Comédie Humaine*. Comme le souligne bien Marzel, «La Comédie Humaine a pour ambition la description de la société du début du XIX<sup>e</sup> siècle, et dans ce cadre le vêtement a un rôle évident à remplir» (2005: 8). Il ne s'agit donc pas d'un simple et pur enjolivement, car les détails de la mise sont le juste complément des portraits physiques qui, chez Balzac, sont en étroite corrélation avec la physiognomonie. Les habits renvoient donc non seulement au contexte socio-historique mais sont aussi mis au service de l'intrigue. Pour ce qui concerne Vautrin cette assertion recouvre toute sa plénitude, vu que le personnage n'agit quasiment que sous des déguisements successifs. Il est évident toutefois qu'en littérature toute description est sélective et comme nous le rappelle bien Barthes, «les limites du vêtement écrit ne sont plus celles de la matière, mais celles de la valeur» (1967: 25). Il s'agit maintenant de s'en persuader en examinant de plus près les travestissements revêtus par Vautrin dans les romans et dans la pièce cités ci-dessus.

Dans *Le Père Goriot* Jacques Collin, ancien forçat, chef de pègre, évadé des bagnes de Toulon et de Rochefort, apparaît sous les traits de Monsieur Vautrin, un homme de quarante ans, «à favoris peints [...]. Il était de ces gens dont le peuple dit: Voilà un fameux gaillard! Il avait les épaules larges, le buste bien développé, les muscles apparents, des mains épaisses, carrées et fortement marquées aux phalanges par des bouquets de poils touffus et d'un roux ardent» (Balzac 1960: 22). Cette première apparition

du personnage met en évidence ses caractéristiques physiques qui doivent d'emblée susciter une impression de force et de puissance, mais ne fournit aucune indication sur son habillement. Il en sera de même au cours de toute la trame, à l'exception de quelques petites touches légères, comme le montre ce rapide échange entre Rastignac et Vautrin :

– Pourquoi? répondit le quadragénaire en mettant son chapeau à larges bords et prenant une canne en fer avec laquelle il faisait souvent des moulinets en homme qui n'aurait pas craint d'être assailli par quatre voleurs.

– Voici vingt sous, dit Rastignac en tendant une pièce au sphinx en perruque. (115)

Le chapeau à larges bords, la perruque et surtout la canne en fer nous fournissent en pointillé quelques détails sur la mise du personnage, mais ils ne sont en fait qu'accessoires de la force, de la crainte et du mystère qu'inspire leur détenteur, mystère emphatisé par l'étrange expression «sphinx en perruque» qui revêt l'anodin attribut d'une suggestive connotation; de même un peu plus loin: «Tenez, dit cet homme extraordinaire en défaisant son gilet et montrant sa poitrine velue comme le dos d'un ours» (119), où la fonction du gilet n'est autre que de mettre en relief la troublante villosité du thorax de Vautrin. Enfin quand celui-ci, dénoncé par Mademoiselle Michonneau, est arrêté par la police, la perruque est arrachée de sa tête, laissant apparaître dans toute son horreur sa véritable personnalité: «Accompagnées de cheveux rouge-brique et courts qui leur donnaient un épouvantable caractère de force mêlée de ruse, cette tête et cette face, en harmonie avec le buste, furent intelligemment illuminées comme si les feux de l'enfer les eussent éclairées» (222). Comme il apparaît aisément, les détails vestimentaires et trichologiques sont dans ce roman limités à l'essentiel et ont seulement la fonction de souligner la sensation de vigueur qui se dégage de la physionomie du malfaiteur.

Dans *Illusions perdues*, Vautrin resurgit à la fin du roman sous les traits de Carlos Herrera, chanoine honoraire de la cathédrale de Tolède. Sa fortuite apparition a lieu quand il rencontre sur sa route Lucien de Rubempré, qui s'apprête à se suicider. Frappé par la beauté mélancolique du jeune homme, il déploie tout son art de séduction pour le détourner de son funeste projet et devient son mentor et son Pygmalion. Cette fois, Balzac s'attarde à décrire plus longuement le travestissement endossé par son personnage:

Quand il [Lucien] reprit la grande route il tenait à la main un gros bouquet de *sedum*, une fleur jaune qui vient dans le caillou des vignobles, et il déboucha précisément derrière un voyageur vêtu tout en noir, les cheveux poudrés, chaussé de souliers en

veau d'Orléans à boucles d'argent, brun de visage, et couturé comme si, dans son enfance, il fût tombé dans le feu. Ce voyageur, à tournure si patiemment ecclésiastique, allait lentement et fumait un cigare. (Balzac 1974: 619)

Toutefois là encore il s'agit seulement de quelques traits qui focalisent certains détails (le noir de la mise, les cheveux poudrés, les souliers) qui, suivant la tradition du portrait, partent de la tête pour arriver sans transition – à part le noir de l'ensemble – jusqu'aux pieds. C'est la parole «ecclésiastique» qui parachève le portrait et permet au lecteur d'encadrer le personnage. La description reprend cependant un peu plus loin et fournit d'autres éléments qui attestent non seulement la position sociale importante du personnage mais aussi le raffinement et l'attention prêtés à la toilette:

De longs et beaux cheveux poudrés à la façon de ceux du prince de Talleyrand donnaient à ce singulier diplomate l'air d'un évêque, et le ruban bleu liseré de blanc auquel pendait une croix d'or indiquait d'ailleurs un dignitaire ecclésiastique. Ses bas de soie noire moulaient des jambes d'athlète. Son vêtement d'une exquise propreté révélait ce soin minutieux de la personne que les simples prêtres ne prennent pas toujours d'eux, surtout en Espagne. (635)

Le soin et l'élégance de la mise dénotent ici une transformation radicale du personnage qui cherche à en imposer non plus par la prestance physique mais au contraire par la dignité, le respect et la confiance liés généralement à la figure rassurante de l'homme d'église. La fausse bonhomie s'allie ici à la maîtrise dans le choix de l'habillement et des accessoires qui s'avère essentielle pour attirer la victime désignée.

En choisissant d'introduire Carlos Herrera à la fin d'*Illusions perdues*, Balzac renforce le lien qui unit ce roman à *Splendeurs et misères des courtisanes*, où Lucien de Rubempré fournit l'élément de continuité. Mais quand Vautrin / Herrera apparaît dans la trame alors qu'il se rend auprès d'Esther quasi moribonde, son aspect est bien différent et toute la distinction qui caractérisait sa personne a totalement disparu:

Un homme enveloppé dans un manteau de la tête aux pieds, avec une évidente intention de cacher son costume ou sa qualité, en sortit et demanda Mlle Esther [...]. La dureté de cette physionomie ressortait d'autant mieux qu'elle était encadrée par la sèche perruque du prêtre qui ne se soucie plus de sa personne, une perruque pelée et d'un noir rouge à la lumière. (Balzac 1977: 448, 456)

Ces quelques traits semblent surtout indiquer le changement radical opéré chez l'inquiétant personnage en proie à une fébrile préoccupation qui annihile toute autre volonté, en particulier celle d'apparaître. La perruque en particulier, métonymie du visage, emphatise par sa couleur infernale et son pitoyable aspect, le trouble et la passion du sombre prêtre; passion qui, on le sait, est celle qu'il éprouve pour Lucien dont il a fait sa créature et qu'il n'entend partager avec personne. Le déguisement de Vautrin en prêtre, outre à être blasphème, appartient de fait à la tradition romantique du prêtre infernal, amplement représenté dans la littérature de l'époque (*Le Moine* de Lewis, Claude Frolo de *Notre-Dame de Paris* à titre d'exemple): «Une silhouette de prêtre, dans le roman populaire du temps, a souvent quelque chose de sinistre, et Jacques Collin est rendu plus inquiétant par sa soutane, même si elle n'est qu'un déguisement» souligne à juste titre Citron (Balzac 1977: 410). À l'impiété du vêtement s'ajoute l'insane sentiment du personnage envers Lucien: «En chargeant Vautrin de ce vice, Balzac fournissait d'autre part une nouvelle preuve de cette curiosité pour les perversions de l'instinct sexuel qui s'était manifestée dans plusieurs œuvres antérieures», remarque à propos Castex (Balzac 1960: XXXVI). Herrera pourtant devra se rendre à l'évidence: le luxe et les plaisirs n'ont pas changé Lucien, qui continue à aimer Esther; c'est alors qu'un jour il lui révèle d'avoir enlevé sa maîtresse, de l'avoir envoyée dans un couvent où elle a pu devenir une 'femme comme il faut'. Lucien à cette nouvelle a une telle réaction qu'il renverse le prêtre: «La perruque noire était tombée. Un crâne poli comme une tête de mort rendit à cet homme sa vraie physionomie; elle était épouvantable» (Balzac 1977: 477-478). La perruque «arrachée» dans *Le Père Goriot*, ici «tombée», fait figure de translation significative: elle se substitue à la tête à laquelle on aurait enfin ôté le masque, même si cette impression n'est qu'illusoire, puisque Vautrin réussit toujours à se recomposer. Son travestissement pourtant, à la fin du roman, ne l'empêchera pas d'être reconnu par les détenus de la Conciergerie où il est lui-même prisonnier. Accablé en effet par la mort de Lucien, Herrera redevient Jacques Collin<sup>1</sup> en tombant dans le piège que lui a tendu Bibi-Lupin, le chef de la police: sans hésitation il se dirige au préau pour la promenade, montrant ainsi d'être un 'habitué' des lieux. Le nouveau venu attire bien sûr aussitôt l'attention des prisonniers qui en observent attentivement la physionomie:

Jacques Collin, vêtu comme un ecclésiastique qui ne s'astreint pas au costume, portait un pantalon noir, des bas noirs, des souliers à boucles en argent, un gilet noir et une certaine redingote marron foncé, dont la coupe trahit le prêtre quoi qu'il fasse, surtout quand ces indices sont complétés par la taille ca-

---

1 «Mais, abattu par la douleur, écrasé par sa double mort, car, dans cette fatale nuit, il était mort deux fois, il redevint Jacques Collin» (Balzac 1977: 835).

ractéristique des cheveux. Jacques Collin portait une perruque superlativement ecclésiastique, et d'un naturel exquis. (836)

Cependant, le naturel et la dignité de la mise redonnent à Collin / Herrera la distinction perdue: l'austérité du noir mitigé seulement par les boucles d'argent des souliers et la perruque qui dénonce ostensiblement l'état du personnage en imposent, et le diabolique criminel réussira encore non seulement à déjouer les soupçons de Bibi-Lupin, mais aussi à reprendre son rôle de chef parmi les détenus – tous membres de sa bande – qui le soutiendront dans ses manœuvres. Vautrin finit d'ailleurs par gagner sur tous les fronts, vu que c'est volontairement qu'il décide d'endosser une nouvelle identité en devenant le chef de la police de Sûreté. Cette ultime transformation s'accompagne logiquement d'un changement vestimentaire; la soutane définitivement abandonnée, «Jacques Collin avait changé d'habits. Il était mis en pantalon et en redingote de drap noir, et sa démarche, ses regards, ses gestes, tout fut d'une contenance parfaite» (933). Significativement le changement d'identité ne peut s'accomplir que par le truchement de sa mise en représentation, car, comme le remarque bien Laurent, «le vêtement n'échappe pas à l'ennuyeuse mission de dénoncer les situations sociales» (1979: 33) et «de poursuivre son emploi de flic social» (40).

Du reste dans ce roman, le camouflage, le faux-semblant, atteignent une sorte d'apothéose et ne sont pas seulement l'apanage de Vautrin: «Mais ce n'est rien à côté du monde du crime et de la police de *Splendeurs et misères*, où chacun est en constante mutation: Collin est l'abbé Herrera, Trompela-Mort, l'officier de paix, William Barker, M. de Saint-Estève, un militaire; Esther, prostituée, grisette, courtisane et ange, est la Torpille...» (Balzac 1977: 420). Le travestissement est part intégrante de la société et Vautrin n'en est, au fond, que la réalisation et l'instrument le plus parfait.

C'est bien ce que démontre une fois de plus une autre œuvre du génial écrivain. Il s'agit cette fois d'une pièce intitulée *Vautrin*, représentée le 14 mars 1840 au théâtre de la Porte Saint-Martin (Balzac 1969: 610). À interpréter Vautrin, rien moins que Frédéric Lemaître, ce qui pourtant n'empêcha pas le fiasco total de la première représentation, dû en bonne partie à la complexité de l'intrigue, par trop dense et enchevêtrée (Brudo 2004: 42). Dans ce drame en effet Vautrin protège un jeune homme, un certain Raoul de Frescas, qu'il a recueilli sur la route encore enfant, qu'il a élevé dans l'opulence, auquel il a donné une sérieuse instruction et dont il veut assurer la position sociale et la fortune en le mariant richement. Situation analogue à celles examinées jusqu'à présent, où l'on voit Vautrin dans le rôle du mentor, avec une différence pourtant: ce n'est plus l'attrait pour la jeune proie à dicter ses menées, mais tout simplement l'amour paternel (Lascar 2000: 313-314). Dans la pièce en effet il revêt sans ambiguïté le rôle de père putatif; il y a toujours aussi bien évidemment l'ambition inassouvie et le besoin de revanche qu'il satisfait par

personne interposée. Or, dans le contexte théâtral, mimétique par définition, le décor et les costumes assument une dimension fondamentale. C'est pourquoi Vautrin qui ourdit mille stratagèmes pour faire de Raoul l'héritier de la maison Montsorel, endosse dans la pièce multiples identités et passe d'un travestissement à l'autre pour atteindre son but. Les vêtements qu'il porte sont alors minutieusement décrits dans un ample appareil didascalique. Ainsi dans la scène 13 de l'acte II où il s'introduit chez les Montsorel soi-disant pour proposer ses services au duc: «*Vautrin est habillé tout en noir, il affecte un air de componction et d'humilité pendant une partie de la scène*» (Balzac 1960: 181). Là encore c'est le noir qui est adopté par Vautrin pour sa mise, ce qui lui assure une sorte d'anonymat ainsi qu'un aspect quelque peu comminatoire. Dans la scène 2 de l'acte III il apparaît dans ses appartements dans une tenue bien différente, celle plus commune d'un homme d'affaires: «*Vautrin paraît en pantalon à pied, de molleton blanc, avec un gilet rond de pareille étoffe, pantoufles de maroquin rouge, enfin, la tenue d'un homme d'affaires, le matin*» (187). La mise est cette fois rassurante et semble vouloir donner la sensation d'un cadre paisible et familial. De fait Raoul de Frescas ignore totalement la véritable identité de son bienfaiteur ainsi que ses agissements, bien qu'il en ait parfois la troublante intuition. Cependant l'affection et la prodigalité de son père adoptif ont tôt fait de faire taire ses soupçons. Il ne connaîtra toute la vérité que dans le dénouement, au moment où Vautrin sera une fois encore arrêté, mais Raoul, malgré la terrible révélation, ne reniera pas l'agent de son bonheur. Toutefois avant l'épilogue Vautrin, pour mieux parvenir à ses fins, met en œuvre diverses transformations. Ainsi dans la scène 8 de l'acte III, il reçoit dans cet accoutrement un certain Saint-Charles dont il veut tirer d'importants renseignements sur les Montsorel: «*Vautrin paraît vêtu d'un habit marron très-clair, d'une coupe très-antique, à gros boutons de métal, il a une culotte de soie noire, des souliers à boucles d'or; un gilet carré à fleurs, deux chaînes de montre, cravate du temps de la Révolution, une perruque de cheveux blancs, une figure de vieillard fin, usé, débauché, le parler doux et la voix cassée*» (206). Vautrin veut donner à son interlocuteur l'impression d'un personnage un peu suranné et inoffensif que l'on peut facilement mener à son gré, mais au cours de la scène il se défait peu à peu de son air doucereux, enlevant significativement ses lunettes et dévoilant tout à coup toute son autorité, et à la fin de la scène il réussit à assujettir à sa volonté son antagoniste. Dans la scène 2 de l'acte IV, Vautrin s'introduit cette fois à l'hôtel des Cristoval: il s'agit de convaincre la famille d'Inès, la jeune fille aimée de Raoul, que le jeune homme est de noble extraction: «*Vautrin paraît habillé en général mexicain, sa taille a quatre pouces de plus, son chapeau est fourni de plumes blanches, son habit est bleu de ciel, avec les riches broderies des généraux mexicains: pantalon blanc, écharpe aurore, les cheveux traînants et frisés comme ceux de Murat, il a un grand sabre, il a le teint cuivré, il grasseye comme les Espagnols du Mexique, son parler ressemble au provençal, plus l'accent guttural des Maures*» (226). Dans cette pièce

Vautrin, démiurge infernal, recouvre à nouveau son rôle de chef incontesté d'une bande d'acolytes aux surnoms colorés que l'on avait déjà entraperçus dans *Le Père Goriot* et vus en action dans *Splendeurs et misères*: Buteux, Fil-de-Soie, Philosophe, Lafouraille, parmi tant d'autres. Ce drame n'est qu'une démonstration ultérieure de la puissance du travestissement qui devient le truchement par lequel s'accomplit le mal: «Pour Balzac, l'utilisation du déguisement est mise uniquement à la disposition de personnages négatifs» relève à ce propos Marzel (2005: 69).

Quelques considérations s'imposent au terme de ce parcours. Vautrin a pleine conscience du caractère social et postural du vêtement, mais surtout de son caractère fortement ambivalent. Il va dès lors opérer un travail constant sur la mise en scène de l'habit, induisant que tout le monde joue un rôle et que pour parvenir à ses fins, il doit entrer dans la ronde du faux semblant et de l'apparence. C'est pourquoi les travestissements deviennent les moyens qu'il adopte pour subvertir les codes moraux et sociaux, pour se rebeller et se venger du destin adverse. Mais ces déguisements sont aussi un moyen pour se perdre, pour se disperser en mille facettes, pour n'être jamais le même, ce qui peut, somme toute, permettre de ne pas céder à l'ennui: «Les rapports que nous devons entretenir avec nous-mêmes ne sont pas des rapports d'identité; ils doivent être plutôt des rapports de différenciation, de création, d'innovation. C'est très fastidieux d'être toujours le même», remarque Foucault (1994: 739). Par ailleurs, la fonction du transformisme de Vautrin ne saurait échapper à un rapprochement avec le transvestisme car, comme le dit Lacan: «Dans tout usage du vêtement, il y a quelque chose qui participe de la fonction du transvestisme» (1994: 166). C'est en effet autour du rapport avec Lucien de Rubempré que le dynamisme vestimentaire de Vautrin pivote au dire même de Balzac dans *Splendeurs et misères des courtisanes*:

Il n'est pas sans intérêt de faire observer qu'au moment où le corps de Lucien lui fut ravi, Jacques Collin s'était décidé, par une résolution suprême, à tenter une dernière incarnation, non plus avec une créature, mais avec une chose. (Balzac 1977: 872)

Le personnage – certes pas un transvestiste – ne fixe néanmoins son identité à une «chose» que lorsqu'il perd «l'objet» qui en présentifie le manque originaire:

Les vêtements ne sont pas seulement faits pour cacher ce qu'on en a, au sens de 'en avoir ou pas', mais aussi précisément ce qu'on n'en a pas. [...] Il ne s'agit pas, essentiellement et toujours, de cacher l'objet, mais aussi bien de cacher le manque d'objet. (Lacan 1994: 166)

De ce fait, l'on comprend que Vautrin, contrairement à tous les personnages de la *Comédie Humaine* qui sont tous fortement caractérisés et qui, pour la plupart, incarnent des types sociaux, ne peut qu'échapper à toute catégorisation et à toute individualisation. Citron l'avait bien averti lorsqu'il cherche à en saisir le mystère:

En vérité ce personnage est inépuisable par la diversité, par la contradiction même des symboles qu'il incarne et par les multiples mystères qui subsistent en lui: nulle part dans *La Comédie Humaine* sa figure n'est complètement expliquée, et des zones d'ombre y subsistent, aussi bien sur ses origines que sur ses crimes et même sur ses motivations profondes. (1977: 411)

Les multiples travestissements et transformismes de Vautrin sont en effet autant de 'dé-robades' diégétiques qui permettent à Balzac de n'avoir jamais à encadrer définitivement son personnage, mais bien au contraire à lui donner un brouillage identitaire: de Jacques Collin *alias* Trompe-la-Mort à Vautrin, de Vautrin à Carlos Herrera pour en revenir à Jacques Collin enfin fixé dans son identification à une 'chose', le lecteur n'a toujours qu'une perception en trompe-l'œil. Les déguisements successifs de Vautrin n'assument ainsi une véritable signification que dans la série: de la superposition des strates vestimentaires le personnage surgit tel une image trouble, un véritable 'effet de moiré'.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Balzac H. de, 1960, *Le Père Goriot*, P.-G. Castex (ed.), Paris, Garnier (Classiques).  
 —, 1969, *Théâtre*, 3 t., R. Guise (ed.), Paris, Les Bibliophiles de l'originale.  
 —, 1974, *Les illusions perdues*, Paris, Gallimard (Folio).  
 —, 1977, *Splendeurs et misères des courtisanes*, in *Œuvres complètes*, t. 6, P. Citron (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).  
 Barthes R., 1967, *Système de la mode*, Paris, Seuil.  
 Brudo A., 1997, *Langage et représentation dans Vautrin*, «L'Année balzacienne» 18: 311-324.  
 —, 2004, *Le langage en représentation. Essai sur le théâtre de Balzac*, Fasano / Parigi, Schena Editore / Presses de l'Université Paris-Sorbonne (Cultura straniera, 135).  
 Foucault M., 1994, «Une interview: sexe, pouvoir et la politique de l'identité», in *Dits et Écrits, 1954-1988*, t. 4, Paris, Gallimard: 735-746.  
 Guichardet J., 2007, «Vautrin l'Enchanteur», in *Balzac-Mosaïque*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal (Cahiers Romantiques, 12): 67-79.  
 Hegel G.W.F., 1944, *Esthétique*, t. 3, Paris, Aubier (1835).

- Lacan J., 1994, *Le Séminaire, livre IV (1956-1957). La relation d'objet*, Paris, Seuil.
- Lascar A., 2000, *Vautrin, du roman à la scène*, «L'Année balzacienne» 21: 301-314.
- Laurent J., 1979, *Le nu vêtu et dévêtu*, Paris, Gallimard.
- Marzel S.-R., 2005, *L'esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Berne, Peter Lang.
- Praz M., 1996, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, (1930).