

« *Fashion Fashions* » : *Mode(s) et mise(s) en scène de l'héroïne chez Defoe, de Moll Flanders à Roxana*

Nicole Terrien
Université de Marne-la-Vallée

A special relation of the heroine to fashion "fashions" the transformation of the novel from Moll Flanders to Roxana, as is shown in the titles: "Flanders" is a piece of fashionable lace that symbolises the wish of the heroine to acquire a token of success in terms of clothing, just as the narrator tries to combine the traditional elements of the successful picaresque novel; whereas in Roxana the heroine gains her name from the special use of her disguise as a Turkish princess to create a fashionable show that will be imitated and that works on principles similar to the novel itself. Through the control of fashion as well as the control of the narration, the heroine turns from the topic of fashionable conversation to the subject of a new mode of speech that stages its own birth and the process through which literature, as fashion, gives meaning to meaningless elements.

En 1774, soit deux ans après la publication de *Moll Flanders*, Defoe reprend l'artifice de l'héroïne prostituée qui raconte l'histoire de sa vie, sujet et forme de ce que l'on peut considérer comme son roman le plus original, *Roxana*. Mais l'héroïne a gagné un nouveau pouvoir de contrôle sur sa destinée et sur le texte. Defoe a choisi de s'éloigner de la description sociale pour se consacrer à l'expression d'une réalité individuelle plus profonde, donnant naissance à une héroïne moderne qui affirme son identité en tant que force créatrice du récit.¹ Le nom de ces deux héroïnes, éponymes de chacun des romans, suggère un rapport particulier au vêtement, qui met en valeur l'utilisation de la métaphore de la mode dans ces deux textes et permet de comprendre comment une narration traditionnelle, dans laquelle la femme apparaît soumise au phénomène de la mode, reflet de l'ensemble de l'organisation sociale, se transforme en nouveau mode d'écriture où s'exprime la capacité à générer de nouvelles normes. La mode cesse d'apparaître comme un phénomène statique pour communiquer un certain dynamisme au texte, à travers la prise en charge par la narratrice de l'image projetée. Le voile autobiographique confère à l'héroïne objet d'un discours à la mode le statut de sujet d'un nouveau mode de discours qui met en scène sa propre naissance, et le processus par lequel la littérature comme la mode fait signifier l'insignifiant.

D'une utilisation statique à une utilisation dynamique de la mode

Le processus traditionnel de caractérisation de l'héroïne littéraire tend à souligner le caractère de coquetterie qui serait un trait féminin naturel. Pour rendre le personnage plus vraisemblable, souligner sa soumission à la mode est donc un procédé facile et immédiatement reconnu par le lecteur. Moll et Roxana n'échappent pas à cette règle : dès son plus jeune âge, Moll se trouve fascinée par la beauté du linge et son corrélat le plus accessible, la propreté. Elle apprend à repriser et à entretenir ses propres vêtements en même temps que ceux des autres. Ce goût naturel lui permet d'accéder à un statut social supérieur à celui que lui confère sa naissance honteuse dans la prison de Newgate et justifie son existence en tant qu'héroïne de roman. Symboliquement elle commence par se rendre maîtresse de l'art de filer (*to spin* signifie raconter une histoire aussi bien que filer). Puis, avec les encouragements et l'aide de toute la société féminine de la paroisse, elle devient si habile à créer des pièces de vêtements qu'elle gagne assez d'argent pour augmenter sa garde-robe. La permanence de la tentation explique le caractère inéluctable de sa destinée :

[The ladies] brought me work to do for them, such as linen to make, laces to mend, and heads to dress up, and not only paid me for doing them, but even taught me how to do them; so that I was a gentlewoman indeed, as I understood that word; for before I was twelve years old, I not only found myself clothes, and paid my nurse for my keeping, but got money in my pocket too.²

Son ambition n'est pas perçue comme dangereuse par les autres personnages parce que son discours naïf la couvre ; elle croit en effet qu'une *gentlewoman* est une femme qui vit de ses travaux d'aiguille et elle prend pour modèle une femme perdue dont elle ne perçoit pas la déchéance. Par contre le lecteur soupçonne déjà l'ironie dramatique suggérée par l'emploi de formules identiques pour définir le travail qui signifie la réussite de Moll et celui qui confirme la décrépitude de celle qu'elle copie :

I told her yes, and insisted on it, that to do so, was to be a Gentlewoman; for says I, there is such a one, naming a Woman that mended Lace, and wash'd the Ladies' Lac'd-heads, she, says I, is a Gentlewoman, and they call her Madam. Poor Child, says my good old Nurse, you may soon be such a Gentlewoman as that, for she is a Person of ill Fame, and has had two or three Bastards. (12)

Le double sens du langage tenu par Moll à ses débuts, sur lequel nul ne tient à l'éclairer, souligne le caractère fermé de la société. Elle ne peut y jouer qu'un rôle très secondaire, c'est la création littéraire, et ses exagérations, qui lui confèrent son importance. Ses premières aventures amoureuses confirment sa position d'objet du désir manipulé par les personnages masculins. Elle ne

commence à agir par elle-même qu'au moment où elle est rejetée par les hommes, n'ayant ni mari ni amant en vue : alors elle s'élève au dessus du statut d'héroïne d'histoire particulière et le vêtement signifie son accession à l'autonomie car elle ne subit plus une mode tyrannique, au contraire elle soumet le code vestimentaire à ses besoins en utilisant le déguisement. A l'apogée de sa carrière de voleuse indépendante elle prend même le nom d'un article de mode, *Flanders*, une dentelle de contrebande dont l'importation menace l'économie britannique. Ce nom, qui évoque sa position marginale et le danger qu'elle encourt à chaque instant, apparaît dans le texte sans explication véritable. La narratrice prétend en ignorer l'origine, mais le lecteur saisit la coïncidence entre son introduction et un épisode précis de l'histoire de Moll. La juxtaposition des épisodes est soulignée comme mode d'écriture significatif, ce qui donne un sens à la composition sous forme de catalogue des aventures de Moll Flanders ; l'accumulation d'anecdotes sans lien logique ou temporel crée l'impression de mouvement donc de vie, tout en niant la relation de cause à effet. Barthes désigne ce procédé d'accumulation comme principe d'élaboration de la mode écrite. On voit Moll s'emparer d'une grande quantité de dentelles en bernant un policier à qui elle fait officiellement la faveur de dénoncer un stock illégal. Son identité se situe donc sous le double signe de la mode et de la supercherie, elle passe maître en l'art de gérer les situations difficiles ; il est clair pour le lecteur que l'article de mode n'a pour elle qu'une valeur marchande et non une valeur sentimentale, elle n'est plus la femme naïve victime de ses goûts pour la parure. Or c'est ce statut particulier et le nom qu'il lui confère qui provoquent la jalousie dont elle sera finalement victime puisque sa réputation de voleuse conduit le juge à la condamner plus sévèrement qu'une autre. Une logique tragique se met en place élément par élément ; Moll ne sait pas s'arrêter, ses aventures couvrent tout le spectre des situations dans lesquelles une femme peut se trouver. La situation extrême, celle qui marque le franchissement des bornes, est son déguisement en homme (Barthes situe là une des limites à la liberté de la mode). Au cours de cette aventure elle frôle l'échec ; mais l'héroïne ne doit pas être victime d'un manque de talent, c'est parce qu'elle ne comprend pas le signe qui devrait l'inciter à la retraite que son aventure suivante la mène en prison. Elle se fait prendre dans une entreprise banale, en train de voler du tissu. Son identité même la perd en fait, tout comme Roxana dans le roman suivant.

Or Roxana se montre coupable de transgression de ces mêmes normes de base, son ambition avouée est d'enfreindre la loi naturelle du genre et de devenir « a Man-Woman ». Elle avoue parler une sorte de langage fou, « an Amazonian language ». Elle rêve, et sa narration dit son rêve, de puissance, d'une indépendance financière qui conduirait à une autonomie de comportement, donc qui remettrait en cause l'organisation des relations sociales. Pourtant la situation initiale laisse mal augurer de sa capacité à prendre en charge sa destinée. L'une des premières scènes de description

montre l'héroïne désespérée, assise par terre, au milieu d'un tas de fripes et articles de mode qu'elle espère vendre ou mettre en gage. Cette attitude de renoncement correspond à l'image traditionnelle de l'héroïne malchanceuse, trop gauche pour vivre de la confection de la mode comme le font tant de ses consœurs, que seul un bienfaiteur peut tirer d'embarras. De par son origine sociale faussement protégée (elle appartient à la bourgeoisie huguenote réfugiée en Angleterre) Roxana semble plus fragile encore que Moll ; il lui manque l'énergie des classes populaires qui savent ne pouvoir compter que sur elles-mêmes. L'existence de son alter ego Amy, une servante dévouée et maligne, complète un personnage trop conventionnel et limité en créant une profondeur dans le récit. D'une part Amy joue le rôle de double dans de nombreuses situations, d'autre part elle ouvre également la possibilité d'un commentaire en direct des agissements de l'héroïne. Ainsi elle représente l'image et la voix de la narratrice dès ses premières interventions pour amadouer une famille peu compatissante. C'est son discours qui souligne le caractère émouvant de l'image offerte par sa maîtresse éplorée. Comme le discours de Mode écrite, elle attire l'attention sur le détail significatif. Plus tard elle vantera les charmes de la prostituée et résoudra par sa parole plusieurs situations délicates, jusqu'à ce qu'elle transgresse à son tour les limites imposées à un personnage secondaire et devienne agent de l'intrigue à part entière en tuant la fille de Roxana. Cette transgression aura été préparée par une métaphore sur la mode désignant le caractère primordial de la manipulation du code vestimentaire dans la création romanesque : la narratrice déclare avoir transformé Amy en compagne par l'artifice du vêtement, comme l'auteur dans sa préface avoue avoir habillé l'histoire :

If all the diverting Parts of it are not adapted to the Instruction and Improvement of the Reader, the Relator says, it must be from the Defect of his Performance; dressing up the Story in worse Cloaths than the Lady, whose Words he speaks, prepared it for the World.³

On voit fonctionner la similarité entre les actions de l'héroïne, le travail de la narratrice et celui de l'auteur. Chacun à son niveau intervient sur les données matérielles pour façonner, modeler, voire modéliser une nouvelle réalité. Le personnage fait évoluer l'intrigue, la vie interne au texte semble générée par le texte lui-même et la mise en scène d'une narratrice qui devient personnage du texte à part entière renforce ce dynamisme.

Par ailleurs, l'utilisation répétée de cette métaphore de l'habillement souligne l'importance de la codification. Aucun texte ne peut se lire sans recours à un décodage, plus ou moins automatique. L'auteur signale que la nature ne peut se découvrir que sous le masque et que le masque ne se décompose qu'en fonction de règles bien précises. Les deux préfaces insistent sur le rôle de composition joué par l'auteur, et Roxana narratrice ne manque pas une occasion de rappeler que c'est elle qui décide de l'ordre du récit et du

choix des épisodes rapportés. L'auteur se met donc en scène à travers le personnage de la narratrice qui fait partie intégrante du roman, comme un personnage supplémentaire en somme, désignant la réflexion sur l'écriture comme le thème central du récit.

La différence essentielle entre *Moll Flanders* et *Roxana* se résume dans l'utilisation nouvelle qui est faite du déguisement : aucun des costumes de Moll ne révèle sa vraie nature, ils ne sont que des accessoires secondaires et anecdotiques, alors que c'est le vêtement qui expose l'identité de Roxana au cours d'une scène très théâtrale. Parée de sa robe turque, affichant une richesse et une singularité extrême, Roxana est reconnue par un spectateur (figure du lecteur à l'intérieur même du texte) comme une Roxana, c'est à dire comme une femme sensuelle et, par extension du sens, comme une prostituée. Ce nom lancé spontanément par un anonyme devient l'identité même de l'héroïne, de la narratrice et du roman. Le regard est présenté dans le texte comme élément de connaissance et de reconnaissance, car la robe de Roxana renvoie bien à une intertextualité qui enrichit le personnage et le roman. Le paradoxe de la mode est d'afficher une unicité qui se plie à un système codifié. L'unique n'est que la rencontre de signes préexistants ; en l'analysant on peut retracer sa formation et donc concevoir le processus de création, qu'il soit vestimentaire ou littéraire.

Du discours à la mode au mode du discours

Le succès remporté par l'héroïne dans son rôle de princesse exotique marque l'apogée de la carrière de Roxana, mais annonce également sa chute car il dénonce à tous sa position de prostituée. Tout d'abord il fait de Roxana l'objet des discours à la mode ; la ville ne parle plus que de sa beauté et de celle de son vêtement, la cour boit à sa santé. Le premier effet consiste donc à la réifier, mais ce processus est vécu comme valorisant car elle devient l'objet de la mode, c'est-à-dire un modèle à imiter et le récit présente une scène de bal au cours de laquelle une famille noble ayant vécu en Perse tente de rivaliser en se livrant à une danse similaire, plus véridique que la sienne. Mais ce décalage indique l'essence même de sa réussite :

The Novelty pleas'd, truly, but yet there was something wild and Bizarre in it, because they really acted to the Life the barbarous Country whence they came; but mine had the French Behaviour under the Mahometan Dress, it was every way as new, and pleas'd much better, indeed.⁴

La narratrice met au jour pour le lecteur les ressorts restés secrets pour les autres personnages ; une certaine connivence s'installe qui ajoute au plaisir de la lecture tout en l'orientant. Le choix du terme *Mahometan* associé à la culture française fonctionne comme référence implicite aux *Lettres persanes* de Montesquieu. Le roman s'inscrit alors dans un courant de pensée qui traverse l'Europe et le personnage de Roxana s'enrichit de connotations philosophiques

qui le sauve de la frivolité. Au moment où le texte semble mettre en scène une héroïne singulière, il s'avoue comme réflexion sur la société dans son ensemble. Ce nouvel indice doit inciter le lecteur à la prudence en matière d'interprétation, le code ne peut être déchiffré que si l'on en possède toutes les clés.

Parallèlement, l'insistance sur la théâtralité de l'épisode suggère un autre rapprochement littéraire avec *Bajazet* de Racine, représenté sur la scène londonienne peu avant la parution du roman de Defoe. Roxana apparaît alors comme la sultane qui cherche un pouvoir abusif et qui crée les conditions de sa propre perte. Ainsi le mode tragique souligné sert ici à mettre en place une réflexion sur le pouvoir. Les catégories classiques du théâtre opèrent comme sur une scène antique : la narratrice manipule les ressorts de la pitié et de la crainte en ménageant « une agréable suspension » dans son récit d'aventures soigneusement classées et sélectionnées. Le lecteur compatit aux malheurs de la jeune héroïne abandonnée dans un monde peu clément pour les femmes seules, puis fasciné par l'édifice construit par la femme mûre, il redoute sa perte. La multiplication des péripéties correspond à la nécessité de plaire et de toucher, la forme du roman d'aventures se prête à une totale utilisation du pathos tout comme la métaphore de la mode optimise le rôle du personnage.

La description du costume de sultane auquel la narratrice a fait allusion précédemment marque un tournant dans la signification du roman. En faisant référence à un ailleurs géographique et littéraire, il ouvre les portes de l'irréel et du rêve et propose une nouvelle perspective que le texte dit par le choix de mise en scène opéré par l'héroïne. En effet, elle éprouve le besoin de se retirer pour revêtir son costume, signalant l'existence de coulisses dans lesquelles l'action visible se prépare ; puis elle se présente d'abord aux autres femmes, dans un premier salon (« drawing room »), suggérant le harem ; enfin, ayant ménagé le suspense, elle s'offre aux regards de tous, à celui des hommes en particulier. Le lecteur ne subit pas l'attente imposée aux autres personnages puisque la description du vêtement intervient avant l'entrée en scène de la protagoniste. Il profite donc d'une position intermédiaire et bénéficie d'une vue presque intime.

Néanmoins, les circonstances établissent une profondeur spatiale et temporelle qui évoquent le relief nécessaire au nouveau point de vue. Le vêtement est présenté en situation comme dans les défilés de mode actuels. Ce procédé donne l'illusion que le personnage s'efface devant le costume. Cependant le lecteur à qui le costume est d'abord décrit n'en perçoit toutes les connotations que lorsqu'il est porté. Comme un mannequin, Roxana transmet sa vitalité au tissu et la richesse ne prend vie que grâce à son corps ; ainsi est suggérée l'adéquation entre le vêtement et la personne que confirme l'exclamation du spectateur.

« Le vêtement reflète à sa manière profane le vieux rêve mystique du "sans couture" puisqu'il enveloppe le corps, le miracle n'est-il pas précisément que le corps puisse y entrer sans que le vêtement laisse ensuite trace de ce

passage ? » dit Barthes⁵. La richesse ne signifie que comme expression de la sensualité et renvoie à la femme qui porte le vêtement. Là se situe la limite de la comparaison avec une présentation de mode, car le mannequin incarne toute femme alors que Roxana est dotée d'une forte identité – même s'il ne s'agit que d'une identité littéraire qui la place dans une position similaire à celle d'une actrice dont le costume signifie le rôle.

Néanmoins, dire le vêtement c'est affirmer son existence, ici convaincre de la puissance de l'héroïne. En décrivant le costume la narratrice manipule le regard du lecteur, elle lui impose une image partielle car aucune description n'est totale. Elle choisit les détails significatifs dont la combinaison doit créer une certaine impression qui passe pour seule appréhension de la réalité. Elle fige l'image en immobilisant la perception à un certain degré d'intelligibilité.⁶ A nouveau l'identité entre héroïne et narratrice est soulignée, le pouvoir de l'une renforçant la puissance de l'autre :

the Habit was infinitely advantageous to me, and everybody look'd at me with a kind of Pleasure, which gave me great Advantage too. (221)

Le principe d'équivalence entre la capacité à donner du plaisir et celle de diriger est établi clairement, justifiant le choix de la prostituée comme héroïne et narratrice. Les images proposées par le texte participent à ce même processus et le vêtement de Roxana met en valeur le corps féminin par un jeu de voile et dévoilement érotique dans lequel la lourde splendeur de l'apparat le dispute à la légèreté d'une féminité qui s'affiche. Le tissu de damas évoque le caractère officiel des cérémonies, la longueur de la traîne dit le haut statut social, les lourds bijoux expriment le luxe et l'exotisme, la finesse de la broderie signale le raffinement du détail. La notation de couleurs différentes entre la première apparition et la seconde évoque le passage de la cour française (fleurs bleu et or sur fond blanc, code inversé) à la cour du sultan (vert et cramoisi du harem). L'hésitation entre les données géographiques souligne l'exotisme en refusant une identification trop réductrice : on passe de l'Inde à l'Égypte, de Malte à Constantinople et Alexandrie. La grandeur des civilisations anciennes ou orientales se communique au vêtement. La coiffe parachève la description et résume les références culturelles, le voile en soie sarrasine rappelle *Henry IV* de Shakespeare.⁷ L'impression dominante de splendeur sur laquelle insiste la première description laisse place à la perception d'un dévoilement excessif que traduit la décomposition du terme *Habit* en *Dress* et *Vest*, puis du glissement vers le qualificatif surprenant pour la circonstance de *Shift*. La narratrice ne cherche pas à masquer le caractère partial de sa description, guidant le lecteur vers une compréhension plus satisfaisante de la complexité de l'héroïne. Le succès immédiat et massif ne mène pas à la joie escomptée mais à une sorte de dégoût :

I wou'd have withdrawn, and disrob'd, being somewhat too thin in that Dress, unlac'd, and open-breasted, as if I had been in my Shift, but it could not be. (222)

Faire signifier l'insignifiant

Paradoxalement, au moment où la narratrice révèle la lassitude de l'héroïne, elle savoure son éclatant succès, soulignant de façon majestueuse la supériorité que lui confère son nouveau rôle : à la satisfaction passagère de l'action, se substitue un plaisir intellectuel, un véritable plaisir du texte. Ainsi les allusions libertines dénotent la complaisance que la narratrice – et l'auteur – prennent à ce compte rendu emphatique sans jamais perdre de leur lucidité, car ils savent quels sont les ingrédients du succès :

The Company were under the greatest Surprise imaginable; the very Musick stopp'd a-while to gaze; for the Dress was indeed, exceedingly surprizing, perfectly new, very agreeable, and wonderful rich. (216)

Une sorte de réflexion sur le matériau même du texte est offerte au lecteur en un moment de pause dans le récit auquel correspond une suspension dans l'action : autre paradoxe, le temps ne s'appréhende plus dans le moment mais dans la durée car le discours met en évidence les transformations de sens introduites par le dernier variant révélé. La profondeur évoque non seulement la superposition de sens mais aussi une lecture diachronique qui valorise sans cesse le moment présent en tant qu'instant d'une compréhension plus pointue, comme si l'architecture du roman était pyramidale⁸ :

La parole [...] remplit naturellement une fonction didactique : le texte de Mode représente en quelque sorte la parole autoritaire de celui qui sait tout ce qu'il y a derrière l'apparence confuse ou incomplète des formes visibles ; elle constitue donc une technique d'ouverture de l'invisible.⁹

Par exemple la narratrice informe le lecteur que les diamants impressionnants qui ornent son costume sont faux. Rien dans la description ne permet de le voir ; le lecteur sent sa dépendance vis à vis de la commentatrice, mais une telle révélation l'incite à croire en l'honnêteté du compte-rendu et il oublie (furtivement) le caractère fictif du texte. La complicité entre la narratrice et le lecteur est soulignée comme élément essentiel de cette écriture, sans qu'elle cache le caractère fragmentaire du vêtement écrit.¹⁰ Le lecteur n'a besoin d'imaginer que les éléments significatifs, ainsi la seconde description renvoie au néant la riche parure pour ne s'attarder que sur le contraste entre la ceinture et la chemise lâche qui accentue la ligne du corps. Le commentaire suscite donc bien l'appropriation par le lecteur d'un corps dévoilé ; Roxana devient femme commune mais elle s'affirme en même temps comme centre de perception primordial et clame son importance. L'érotisme pose le sujet comme élément central autour duquel s'organise le vêtement et le monde ; Roxana ne dévoile que ce qu'elle veut, elle suggère l'existence d'un caché tout en le maintenant secret. L'écriture est équivoque¹¹ puisque la narratrice se

réserve le droit « de donner un pouvoir sémantique au moins égal à des éléments matériellement disproportionnés, et de combattre la loi primitive de la quantité par une fonction compensatoire ». ¹² Donner une deuxième description de la robe de sultane en désignant une nouvelle signification, que le lecteur est obligé d'accepter comme corrélative des détails cités, c'est insister sur le processus d'écriture :

On devine par là quelle est la finalité profonde de toute cette syntaxe : concentrer peu à peu le sens, le faire passer du banal à l'original, l'élever à la singularité du jamais-vu ou du jamais-lu. L'énoncé du signifiant est donc tout autre chose qu'une compilation de traits notables : c'est vraiment la naissance, délicate et patiente, d'une signification. ¹³

La narratrice souligne la coexistence de contraires : si le vêtement peut être lourd et léger, pompeux et intime, c'est que l'héroïne se compose de ces mêmes antinomies et, surtout, que la narration, et donc le roman, est un agencement complexe d'unités *a priori* peu compatibles.

La description ne vise pas à isoler certains éléments pour en louer la valeur esthétique, mais simplement à rendre intelligibles d'une façon analytique les raisons qui font précisément d'une collection de détails un ensemble organisé : la description est un élément de structuration. ¹⁴

La réconciliation des contraires dans une vision globale a pour but de mieux signifier la richesse de la vie et la richesse de la création, qu'elle soit vestimentaire ou littéraire. Malgré le triomphe de l'artifice dans la tenue de Roxana, à aucun moment l'héroïne ne porte de masque, la narratrice insiste également sur l'absence de fard ; comme le texte, Roxana prétend se caractériser par un équilibre entre l'artifice (celui du vêtement) et le naturel (celui du visage). Le vêtement annonce toujours ce que l'héroïne veut montrer au monde pour masquer une réalité plus profonde : la sultane triomphante est encore une femme qui doute si l'on en croit Montesquieu. La femme quaker modeste que prétend devenir Roxana n'est qu'une imposture : « There was not a Quaker in the Town look'e less like a Counterfeit than I did: But all was my particular Plot to be more compleatly conceal'd. » (256)

L'adoption d'un mode vestimentaire ne reflète pas un état mais un état d'esprit – Roxana s'habille en sultane pour conquérir le roi, elle se déguise en quaker pour séduire un honnête marchand – et ne peut donc se dissocier du mouvement même du texte, de la capacité de l'héroïne à s'adapter aux circonstances et à générer de nouvelles aventures. Si le costume communique son identité au roman même c'est qu'il en délimite la signification. En effet, l'héroïne succombe à sa fascination pour sa propre grandeur telle que la lui rappelle cette robe dont elle ne peut se séparer. Ne pouvant résister au plaisir de se contempler dans un vêtement qui ne correspond plus à son mode de vie

ni à l'image qu'elle désire projeter, elle est reconnue par sa fille qui doit alors disparaître pour assurer la sauvegarde de sa mère. L'acte de la narration ne peut guère continuer après un tel crime ; cependant le roman survit à la condamnation comme le discours survit à la mode qu'il décrit. Le mode d'écriture fondé sur une écriture de la mode s'impose donc au-delà des limites temporelles et transforme la fiction en un monument bien réel¹⁵ :

C'est parce que le présent vindicatif qui la définit est à peine tenable, difficilement avouable, que la Mode s'emploie à élaborer une temporalité fictive, d'apparence plus dialectique... L'agressivité de la mode, dont le rythme est celui-là même des vendettas, se trouve ainsi désarmée par une image plus patiente du temps ; dans ce présent absolu, dogmatique, vengeur, où la Mode parle, le système rhétorique dispose des raisons qui semblent le rattacher à un temps plus souple, plus lointain, et qui sont la politesse ou – le regret – du meurtre qu'elle commet sur son propre passé.¹⁶

Adoucir le meurtre du passé permet de justifier toute entreprise d'écriture et de la faire échapper à la destruction qui l'attend. Le présent ne doit pas apparaître comme une amélioration du passé, la mode n'évolue pas, elle change : *Roxana* n'est pas un roman supérieur à *Moll Flanders*, c'est un roman différent qui dit une réalité différente. L'artifice de l'héroïne narratrice souligne la victoire du présent intemporel sur l'instant toujours déjà dépassé de l'action ; la métaphore de la mode met en scène le caractère narcissique de la création :

Elle devient alors le spectacle que les hommes se donnent à eux-mêmes du pouvoir qu'ils ont de faire signifier l'insignifiant ; elle apparaît ainsi alors comme une forme exemplaire de l'acte général de signification, rejoignant ainsi l'être même de la littérature, qui est de donner à lire la signification des choses, non leur sens : elle devient ainsi le signe du « proprement humain ».¹⁷

Notes

- 1 John Richetti, *Defoe's Narratives: Situations and Structures* (Oxford : Oxford University Press, 1975).
- 2 Daniel Defoe, *Moll Flanders* (Londres & New York : Norton, 1973) 113.
- 3 Daniel Defoe, *Roxana* (Harmondsworth : Penguin Books) 35.
- 4 *Roxana* 221.
- 5 Roland Barthes, *Système de la mode* (Paris : Le Seuil, 1967) 144.
- 6 *Ibid.* 24.
- 7 Shakespeare, *Henry IV*, 3, 1, 256.
- 8 Barthes, *op. cit.* 92.
- 9 *Ibid.* 24.
- 10 *Ibid.* 25.
- 11 *Ibid.* 57.
- 12 *Ibid.* 88.
- 13 *Ibid.* 95.
- 14 *Ibid.* 26.
- 15 *Roxana*, 201.
- 16 Barthes, *op.cit.* 274.
- 17 *Ibid.* 287.

Ouvrages cités

- Barthes, Roland. *Système de la Mode*. Paris : Editions du Seuil, 1967.
- Defoe, Daniel. *Moll Flanders* (1722). Londres & New York : Norton (Critical edition), 1973.
- Defoe, Daniel. *Roxana* (1724). Harmondsworth : Penguin English Library, éd. David Blewett, 1982.
- Richetti, John. *Defoe's Narratives*. Oxford : Oxford University Press, 1975.
- Shakespeare, William. *Henry IV* (1623). Londres & Glasgow : Collins (The Alexander Text), 1975.

