

*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 III

DAL NOVECENTO ALLA CONTEMPORANEITÀ



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 III
DAL NOVECENTO ALLA CONTEMPORANEITÀ**

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 978-88-6705-286-8

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Gustav Klimt, *Der Kuss* [dettaglio], 1907-1908,
Österreichische Galerie Belvedere, Vienna, olio su tela.

n° 12

Collana sottoposta a double blind peer review

ISSN: 2282-2097

Grafica:

Ratúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI GIUGNO 2015

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
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>



Direttore

Emilia Perassi

Comitato scientifico

Monica Barsi Francesca Orestano
Marco Castellari Carlo Pagetti
Danilo Manera Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli Raffaella Vassena

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Osprovat - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)

Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Nicoletta Brazzelli Laura Scarabelli
Simone Cattaneo Cinzia Scarpino
Margherita Quaglia Sara Sullam

Indice

TOMO I: DAL QUATTROCENTO AL SETTECENTO

Bibliografia delle pubblicazioni di Liana Nissim	XIX
MARCO MODENESI, <i>Introduzione</i>	XXXIII
<i>Il vestito e lo stile del filosofo</i>	9
ELIO FRANZINI	
<i>Montaigne vêtu de noir: le style du gentilhomme</i>	21
JEAN BALSAMO	
<i>Le langage figuré des vêtements dans le Dictionnaire comique de Philibert Joseph Le Roux en 1718</i>	35
MONICA BARSÌ	
<i>La donna, l'amore, l'artificio e l'incostanza nella poesia barocca</i>	49
SARAH BIANDRATI	
<i>Épiphanyes féminines et ekphrasis vestimentaires dans quelques textes narratifs de la Renaissance</i>	59
MAGDA CAMPANINI	
<i>«Sa robe estoit...»: costumes, vêtements et accessoires chez Pierre de Brach</i>	71
CONCETTA CAVALLINI	
<i>«Tant estoit le luxe enraciné au coeur de ce Prince!» Moda e modi a corte nelle Tapisseries Valois</i>	83
ALBA CECCARELLI PELLEGRINO	

«Habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries». Una poetica dell'abbigliamento: i racconti delle fate	91
DARIO CECCHETTI	
Le vêtement dans les premières traductions françaises du Galatée.....	105
SARA CIGADA	
Les extravagances de la mode au temps des derniers Valois	117
NERINA CLERICI BALMAS	
Mieux vault amy en voye que ne fait denier en courroye. Vêtements et tissus dans quelques proverbes en Moyen Français.....	129
MARIA COLOMBO TIMELLI	
Montrer son rang dans le vêtement. Des façons de s'habiller au Mesnil-Au-Val (1549-1562)	141
VALERIO CORDINER	
Le 'pianelle' di Teodora: imitazione e commento nell'Italia liberata dai Goti di Gian Giorgio Trissino.....	153
SILVIA D'AMICO	
Maddalena / Vanitas. Traccia di ricerca	163
DANIELA DALLA VALLE	
Ainsy ne vault le monde ung bout de frange. Tissus, vetements, chaussures, expression d'une valeur minimale en Moyen Français.....	169
BARBARA FERRARI	
Vêtements et nudité dans la correspondance de Marie de l'Incarnation.....	177
ALESSANDRA FERRARO	
Anche l'abito fa il re (e la regina): moda e rivoluzione secondo Sénac de Meilhan.....	189
VITTORIO FORTUNATI	
Vestiti e accessori nei romanzi e nelle novelle di Madame de Lafayette.....	199
GIORGETTO GIORGI	
Le lys et la soie: le trousseau de Marguerite de France, Duchesse de Savoie (avec la transcription du Trousseau, BnF, Ms. fr. 31119)	207
ROSANNA GORRIS CAMOS	

<i>L'être dans le paraître. Morale libertine et séduction par la parure dans La Paysanne Pervertie (1784) de Rétif de la Bretonne</i>	229
CARMELINA IMBROSCIO	
<i>Considérations de La Bruyère sur la mode. Le portrait d'Iphis</i>	239
MARCELLA LEOPIZZI	
<i>La satira della moda in Molière. L'abbigliamento come ethos del comportamento sociale</i>	251
MICHELE MASTROIANNI	
<i>«Au lieu d'une robe d'apparat, un pagne de grosse toile» (Is 3: 24): descrizione e funzione dei costumi nella tragedia biblica del XVI secolo</i>	265
MARIANGELA MIOTTI	
<i>Othello: il mondo in un fazzoletto ricamato</i>	277
CARLO PAGETTI	
<i>L'art des manufactures dans l'Encyclopédie Méthodique de Panckoucke: un appareil scientifique gouverné par les mots</i>	287
GIULIA PAPOFF	
<i>Dal manto al masque. Tentativi di francesizzazione dell'abbigliamento della tapada nelle comédies à l'espagnole secentesche</i>	299
MONICA PAVESIO	
<i>«Au théâtre, l'habit fait parfois le moine»: il significato politico di alcuni costumi e accessori nel teatro della Rivoluzione</i>	311
PAOLA PERAZZOLO	
<i>Le costume de scène pour la définition du personnage tragique. La 'réforme' du dix-huitième siècle</i>	321
FABIO PERILLI	
<i>Madame de Sévigné et la mode</i>	333
FRANCO PIVA	
<i>Lo specchio della satira protestante: vanità, perdizione e infamia nell'abbigliamento di corte</i>	345
ALESSANDRA PREDÀ	

<i>Les vêtements des Indiens d'Amérique du Nord</i>	355
FRANÇOIS PROÏA	
<i>La Description de l' Île de Portraiture et de la ville des Portraits (1659)</i> <i>de Charles Sorel, ou le travestissement de l'anti-roman</i>	365
ANNE SCHOYSMAN	
<i>Il tema dell'abbigliamento nel Livre des trois Vertus di Christine de Pizan</i>	377
ANNA SLERCA	
<i>«Tu veux en vain me cacher tes peines»: veli e visibilità dell'animo di Julie</i>	389
FRANCESCA TODESCO	

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^e 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^e 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'eroticismo 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 & 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^e 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	

TOMO III: DAL NOVECENTO ALLA CONTEMPORANEITÀ

<i>Mimesis, authenticité et rédemption.</i> <i>Les politiques de l'habillement dans le Congo urbain</i>	9
STEFANO ALLOVIO	
<i>L'arte della moda in Jean-Philippe Toussaint</i>	21
MARGARETH AMATULLI	
«Miroir, miroir», <i>vêtire et accessoires</i> <i>dans les réécritures de «Blanche-Neige»</i>	33
PASCALE AURAIX-JONCHIÈRE	
«Cappelli di Parigi e idee di New York». <i>La moda francese nella narrativa di Edith Wharton</i>	45
GIANFRANCA BALESTRA	
<i>Il guardaroba del Commissario Maigret</i>	55
GRAZIANO BENELLI	
<i>Le détail révélateur dans les portraits romanesques de Marguerite Yourcenar</i> <i>(Archives du Nord et Souvenir Pieux)</i>	67
CLAUDE BENOIT MORINIÈRE	
<i>I tessuti wax-print in Africa occidentale.</i> <i>Geografie internazionali di un tessuto 'tradizionale'</i>	79
VALERIO BINI	
<i>Vestire l'assurdo in tailleur Chanel:</i> <i>la Cantatrice Chauve di Jean-Luc Lagarce</i>	89
GABRIELLA BOSCO	
<i>Come si è vestita la terra?</i>	101
GIORGIO BOTTA	
<i>Du 'linge' aux 'vêtements'. Le champ sémantique</i> <i>de l'habillement dans La traversée du continent de Michel Tremblay</i>	111
CRISTINA BRANCAGLION	
<i>Représentations du bijou maghrébin entre</i> <i>la tradition et la modernité au-delà de l'esthétique</i>	123
MARIA CERULLO	

<i>Il linguaggio e l'elemento iconico ne L'Élégance du hérisson di Muriel Barbery e Le Hérisson di Mona Achache.....</i>	133
ADRIANA COLOMBINI MANTOVANI	
<i>De chapeau à... chapeau! Remarques linguistiques.....</i>	147
MIRELLA CONENNA, SARA VECCHIATO	
<i>Faut-il qu'un rideau tiré soit ouvert ou fermé? Poètes et romanciers en catimini....</i>	161
RENÉ CORONA	
<i>Abîmer les âmes par ses vêtements. Lilian et Vincent dans Les Faux-monnayeurs...</i>	173
GIAN LUIGI DI BERNARDINI	
<i>Les mots de la mode</i>	185
GIOVANNI DOTOLI	
<i>Robes de linon blanc près de la mer</i>	197
JACQUES DUBOIS	
<i>Pagne e boubou in alcune traduzioni italiane di romanzi contemporanei dell'Africa sub-sahariana tra testo e peritesto</i>	207
CHIARA ELEFANTE	
<i>Léon Damas: essere o apparire attraverso il vestito</i>	221
ANTONELLA EMINA	
<i>La pelle della moda</i>	233
FRANCA FRANCHI	
<i>«Frou-frou»: le doux bruissement des tissus.....</i>	241
ENRICA GALAZZI	
<i>Nei panni di Clérambault e tra le pieghe delle Vies antérieures: «La passion des étoffes» di Gérard Macé.....</i>	253
STEFANO GENETTI	
<i>Vêtement: au chic parisien. Arsène Lupin et son entourage</i>	265
GABRIELLA GIANSANTE	
<i>La terminologie de la mode dans les manuels de couture: emprunts, neologismes, métaphores</i>	275
ANNA GIAUFRET, MICAELA ROSSI	

<i>Écrire en sabots. André Baillon et la recherche de la simplicité</i>	297
MARIA CHIARA GNOCCHI	
<i>À la mode Ghelderode. Costumes et accessoires dans Escorial</i>	309
PAUL MATHIEU	
« <i>La légende des parfums</i> » di Michel Tournier	321
DANIELA MAURI	
<i>I costumi cinquecenteschi nelle tele dipinte di Marguerite Yourcenar</i>	333
FRANCESCA MELZI D'ERIL KAUCISVILI	
<i>Un «rêve bleu-blanc-rouge»: les saveurs dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou</i>	345
JADA MICONI	
<i>Du tailleur à la burka: représentations sociolinguistiques d'une France multiculturelle</i>	357
CHIARA MOLINARI	
<i>Il vestito e le identità sessuali nella cultura occidentale</i>	371
FRÉDÉRIC MONNEYRON	
<i>Mystères, métonymies et violences entre les plis du Sari vert d'Ananda Devi</i>	381
VIDOOLAH MOOTOOSAMY	
<i>Le signe vestimentaire dans Le Coq de bruyère de Michel Tournier</i>	393
MARIACRISTINA PEDRAZZINI	
« <i>Le Petit Écho de la Mode</i> »: raconter la mode au début des Années 50	405
ALBA PESSINI	
<i>La dame aux catleyas</i>	415
PAOLA PLACELLA SOMMELLA	
<i>Les hommes mal vêtus mais libres chez Panaït Istrati et ses traducteurs italiens</i>	427
YANNICK PREUMONT	
<i>Da una lingua all'altra. i costumi e gli accessori di scena nel teatro di Marco Micone</i>	439
PAOLA PUCCINI	
<i>Tra abito e habitus: i vestiti nell'universo ebraico di Irène Némirovsky</i>	455
ELENA QUAGLIA	

<i>Odette de Crécy si riveste nelle traduzioni italiane della Recherche di Proust</i>	467
MANUELA RACCANELLO	
<i>Le corps déchiré sous des vêtements en lambeaux: Une Saison dans la vie d'Emmanuel de Marie-Claire Blais</i>	479
MARIA EMANUELA RAFFI	
<i>Il pagne nei romanzi di Kourouma</i>	491
NATAŠA RASCHI	
<i>Tela, stoffa, abito, o del metodo della creazione nella poesia contemporanea francese (Ponge, Bonnefoy, Fourcade)</i>	501
SILVIA RIVA	
<i>Dissolution et recomposition dans La maison d'Alexina de Mehdi Charef</i>	515
PAOLA SALERNI	
<i>L'abito del mondo. Scenografie della Genesi e del sogno teatrale in Yves Bonnefoy</i> ...	527
FABIO SCOTTO	
<i>La puissance du vêtement ou comment habiller l'impuissance (petites notes de lecture sur Trois femmes puissantes de Marie NDiaye)</i>	539
ANNA SONCINI FRATTA	
<i>«Une femme drapée dans son deuil»: la madre del Narratore in abito da eterno lutto</i>	549
ELEONORA SPARVOLI	
<i>Photographie et vêtements dans le roman contemporain: la 'toilette de l'intimité'</i> ..	561
VALERIA SPERTI	
<i>Le chassé-croisé des emprunts dans le vocabulaire des vêtements</i>	573
GIOVANNI TALLARICO	
<i>Les robes d'Odette dans À la recherche du temps perdu: symbole et réalité retrouvés</i>	587
BERNARD URBANI	
<i>Rayures et tissus rayés dans À la recherche du temps perdu</i>	599
DAVIDE VAGO	
<i>Le style 'Nouvelle Vague'. Une révolution dans la garde-robe</i>	611
CLAUDIO VINTI	

*«Des oiseaux habillés d'écailles». Corps occultés et mémoire perdue
dans Les Immémoriaux de Segalen 621*

LINA ZECCHI

*Dentro il deserto: stanze, vesti e drappaggi come memoria (Abdelkébir Khatibi
e Abdelwahab Meddeb) 633*

ANNA ZOPPELLARI

Relire Nathaniel Ainremi Fadipe pour Liana Nissim 645

OLYMPE BHÊLY-QUENUM

MIMESIS, AUTHENTICITÉ ET RÉDEMPTION. LES POLITIQUES DE L'HABILLEMENT DANS LE CONGO URBAIN

Stefano Allovio

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Explorer la collection riche et bigarrée des formes d'humanité retrouvables aux quatre coins du monde comporte, de la part des anthropologues culturels, l'élaboration d'une collection personnelle toute aussi dense et hétéroclite contenant des enregistrements et des transcriptions d'entretiens réalisés sur le terrain, des copies de documents administratifs et d'archives, des pages de journaux, des photographies, des films et des objets inhérents à la culture matérielle. Il n'est pas rare, et cela même au bout d'un certain temps, que des replis de cette documentation ou de quelques pièces usées et abandonnées de la collection transparassent alors des indices inattendus, de petites traces ou de précieuses données précédemment ignorées. Les sources peuvent être interrogées infiniment et, suivant ce que l'anthropologue recherche et selon la perspective qu'il utilise, il arrive que quelque chose de nouveau, qui jamais n'avait été remarqué précédemment, fasse surface.

Au cours de l'été 2009, dans les bureaux communaux de Kimbanseke (l'une des 24 communes qui composent la mégalopole de Kinshasa), je tombai sur le règlement interne d'une association de secours mutuel, née en 2001 et dénommée *Amitié des jeunes unis pour le développement*. En lisant ce document, plusieurs motivations étranges, impliquant des sanctions aux adhérents de la part de l'association, suscitèrent en moi curiosité et hilarité. Ainsi, porter un couvre-chef durant les réunions comporte le versement d'une amende de 15 F.C. tout comme la confiscation de celui-ci, avoir un bouton de chemise ouvert durant les réunions comporte une amende de 15 F.C., et porter un pantalon comporte, pour les filles, une amende de 30 F.C. Il m'arriva par la suite de commenter ces indications, ainsi que

d'autres contenues dans les règlements des associations de secours mutuel de Kinshasa (Allovio 2011), tout en soulignant la nécessité d'une récupération créative des normes sociales et d'une sorte de forme d'ordre dans un contexte urbain caractérisé par l'anomie, les dysfonctionnements sociaux, la violence, la guerre et la pauvreté. Je ne donnai toutefois aucune importance à ce qui unissait les trois 'infractions' mentionnées plus haut: la référence à l'habillement, au vêtement porté, et à comment celui-ci est porté. Ce ne fut qu'à l'occasion de mon invitation à participer à ce volume, en qualité d'anthropologue africaniste, portant sur le thème de l'habillement et du vestiaire, que je revins sur les trois infractions, trois indices d'une riche histoire qui entremêle les vêtements, le pouvoir, les colons, les missionnaires, la politique et la créativité. Ces trois indices renvoient à des histoires enchevêtrées et imbriquées: l'invitation à ôter son couvre-chef lors des réunions passe de la Grèce antique à la myriade d'églises de Kinshasa par le biais des missionnaires et de la célèbre exhortation de Saint Paul aux chrétiens de Corinthe (Corinthiens I, 11); l'interdiction aux filles de porter un pantalon est une indication précise du régime mobutiste lorsque, au début des années 1970, fut inaugurée une minutieuse réforme politique et sociale connue sous le nom de 'recours à l'authenticité'; tandis que l'obligation de boutonner parfaitement sa chemise renvoie au culte obsessionnel du costume qui caractérise trois générations de dandys congolais, et notamment la dernière, durant laquelle les jeunes de Kinshasa et de Brazzaville s'identifient à la SAPE (*La Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes*).

Il vaut ainsi la peine de débrouiller l'écheveau, comme lorsqu'un vêtement doit être confectionné.

I. INDIGÈNES ET MINDELE

Il convient de partir du terme qui, en lingala, désigne un blanc, un européen: *mundele* (pluriel: *mindele*). Ce terme dérive probablement de *nlele* qui, en kikongo (la langue des Bakongo), signifie 'vêtement', 'habillement' (Biaya 1996: 346). Dans une sorte de jeu de miroirs, l'imaginaire des européens et des congolais s'est nourri de l'évidence et du caractère immédiat du vêtement pour définir une anthropologie expéditive: la nudité des noirs de l'Afrique équatoriale opposée aux corps entièrement revêtus (de la tête aux pieds) des colons et des missionnaires européens qui se présentent aux congolais, dès les lointaines expéditions portugaises, enroulés dans des pièces de tissu, jugées étranges par les indigènes et naturellement peu adaptées aux chaudes et humides terres équatoriales.

Comme le rappelle Biaya (1996: 346-348), l'anthropologie implicite qui prend forme autour du terme *mundele* est soumise à des élaborations successives au cours du vingtième siècle. Dans la première moitié du siècle, les

Congolais opèrent une différenciation entre deux groupes sociaux distincts qui rentrent dans la catégorie des *mundele*: 1) les *mindele ya solo*, les véritables blancs détenteurs d'un réel pouvoir de gestion de la colonie. Ils sont belges, français et anglais; 2) les *mindele ngulu* (littéralement 'Blanc-Cochon'), appelés aussi *mindele madesu* (littéralement 'Blanc-Haricot') qui sont des entrepreneurs, des commerçants et des gérants d'entreprises agricoles et pastorales, parmi lesquels de nombreux portugais, juifs, italiens et grecs. Il n'est pas rare que ces 'blancs de deuxième catégorie' se marient légalement avec des femmes congolaises (côtées seulement en tant que concubines par les 'blancs de première catégorie'), mangent les mêmes aliments que les 'noirs' et acceptent de vivre dans des contextes ruraux, en dehors de la 'ville blanche' et des centres de gestion du pouvoir. Pour ces raisons, ils sont méprisés par les indigènes et rétrogradés dans une catégorie dégénérée de 'blanc'.

Ainsi, tout comme le *mundele* peut dégénérer en perdant, dans un certain sens, sa 'blancheur' et ses 'coutumes', la bourgeoisie congolaise-zaïroise aspire, au cours des décennies qui suivent l'indépendance de 1960, à 'devenir' *mundele*, un terme qui ne disparaît en aucun cas à l'époque post-coloniale, mais qui inclut de nouvelles figures telles que les coopérants et les élites locales. Aux côtés d'un processus de 'noircissement' de certaines catégories d'européens se dresse un processus de 'blanchiment' de groupes sociaux indigènes. Cela se produit tout d'abord métaphoriquement, seulement au niveau épidermique – même si l'utilisation récente de crèmes blanchissantes inscrit réellement ledit processus sur la peau –, tandis que, tangiblement, il transparaît à travers l'habillement, un puissant instrument pour 'être perçus', 'aspirer à être' ou simplement 'sembler' blancs. En réalité, le terme *mundele* et son utilisation sociale n'abandonne jamais complètement sa signification originale kikongo ('habillement'), dans la mesure où les catégories raciologiques de la couleur de la peau sont 'bonnes pour penser' les distinctions sociales en 'clouant' toutefois les individus à l'évidence biologique, tandis que les vêtements, les 'costumes', loin d'être des 'accessoires' superficiels, sont 'bons pour agir socialement', pour traverser les frontières concrètement ou dans un jeu onirique seulement. Comme je tenterai de le démontrer dans les pages suivantes, aussi bien à l'époque coloniale qu'à l'époque post-coloniale, les politiques de l'habillement – à travers des stratégies mimétiques, de résistance ou de reconfiguration identitaire – impliqueront une large partie de la population, à commencer notamment par les contextes urbains.

2. LE POUVOIR ET LE CONTRÔLE DES VÊTEMENTS

Estimer les dynamiques coloniales et post-coloniales fondamentales pour déterminer les politiques spécifiques de l'habillement (Hendrickson 1996)

ne signifie pas forcément affirmer que, à l'époque pré-coloniale, les vêtements – ou, de manière plus générale, les 'choses qui se portent' – ne se trouvaient pas au centre de stratégies spécifiques de distinction mises en œuvre par les autorités politiques indigènes. Affirmer cela signifierait tomber dans le piège d'un imaginaire simpliste focalisé sur l'idée de la 'nudité des sauvages'. La longue histoire des explorations au cœur de l'Afrique et des premiers contacts entre Européens et natifs permet de faire émerger des figures de chefs indigènes particulièrement attentifs aux symboles et aux emblèmes à porter en présence de la population et des voyageurs étrangers. Médailles en cuivre ou en fer, colliers et bracelets clinquants, tressages élaborés en raphia et couvre-chefs particuliers ornaient les corps des autorités politiques et des souverains dans l'ensemble du bassin du Congo. L'historien Jan Vansina (1990) a souligné, avec raison, le rapport étroit instauré entre richesse et pouvoir dans les domaines de la forêt congolaise ainsi que l'utilisation, de la part des chefs, des vêtements et des bijoux pour révéler cette alliance.

Si, sous les Tropiques, les vêtements ne sont pas portés pour se protéger du froid, cela n'implique toutefois pas leur absence de la scène occupée par le pouvoir: les vêtements et les accessoires permettent d'exprimer le rang et le statut. Par conséquent, l'arrivée du vêtement 'total body' du colonisateur et du missionnaire (précisément le *mundele*) et, encore plus tôt, l'arrivée de tissus étrangers à travers les commerces à longue distance ne se greffent pas sur un contexte d'absence totale de politiques de l'habillement, mais négocient leur utilisation et leur possession dans une arène riche en symboles du pouvoir et de la richesse. Les chefs indigènes tenteront d'incorporer des accessoires rares et précieux venant de l'extérieur en les assortissant, comme signes de distinction (Bourdieu 1979), aux vêtements et aux emblèmes traditionnellement liés au pouvoir et depuis longtemps soumis à un contrôle rigide et exclusif, comme c'est le cas des bandes en peau de léopard, symbole indiscutable de pouvoir et, pour cette raison, réservées à l'utilisation absolue des chefs, sous peine de sanction pour insubordination (Vansina 1990).

Ainsi, comme le démontre avec une grande efficacité Phyllis Martin dans son étude sur l'habillement à Brazzaville à l'époque coloniale (1994: 405-406), la nouveauté qui apparaît à ladite époque ne concerne pas la relation pouvoir / vêtements, mais plutôt l'augmentation de l'accessibilité aux vêtements de prestige de la part de la population. Les vêtements et les accessoires de valeur n'étaient donc plus soumis – théoriquement tout au moins – au contrôle sévère des chefs et des familles au pouvoir, mais pouvaient être utilisés par les travailleurs salariés et, pour reprendre les propos de Mary Douglas, faire partie des sphères inédites d'échange. En d'autres termes, si les bandes en peau de léopard continuaient d'être l'apanage de chefs de moins en moins puissants, d'autres vêtements et accessoires liés au nouveau pouvoir et venus de

l'extérieur (vestes, lunettes, chapeaux) échappaient au contrôle des autorités lignatiques et politiques traditionnelles en revêtant les corps des citoyens ordinaires. Toujours d'après Martin, une seconde nouveauté inhérente à l'époque coloniale consiste en l'augmentation de trafics et d'échanges dans des aires spécifiques de développement commercial, comme c'est le cas notamment du Malebo Pool du fleuve Congo sur lequel se situent deux villes coloniales naissantes et dynamiques: Brazzaville et Léopoldville (l'actuelle ville de Kinshasa). Cette augmentation de trafics conduira à un accroissement équivalent en matière d'échange d'idées et de modes, en influençant les coutumes des jeunes et leur utilisation de vêtements et d'accessoires. Les habits confectionnés dans le style européen se répandront en suivant une ligne nord-sud le long de la côte atlantique à travers les villes coloniales françaises. Au début du Vingtième siècle, ce sont les jeunes de Dakar (Sénégal) et de Libreville (Gabon) qui propagent le style parisien et qui influencent la mode jusqu'à l'intérieur des villes congolaises (notamment à Brazzaville et Loango). Dans les années Vingt se multiplient les clubs privés autour de la passion commune pour la mode de ces jeunes inscrits, désireux de siroter des cocktails entièrement vêtus, en écoutant de la musique cubaine et européenne. En même temps, les 'boys' (les domestiques) au service des colons dans leurs habitations commencent à vouloir être payés avec les vêtements que leurs employeurs ne portent plus, contribuant ainsi largement à la diffusion étendue d'un nouvel habillement et de nouvelles modes.

La première réaction critique face à cette inexorable vague mimétique se manifeste au sein des églises chrétiennes et des milieux missionnaires. À plusieurs occasions, les autorités religieuses critiquent cette tendance obsédante à imiter et à singer les usages européens. Les argumentations adoptées s'appuient sur la frivolité et la fatuité de la question ainsi que sur le risque de voir transparaître, dans les vêtements, ce renversement de l'ordre établi, des hiérarchies coloniales et de celles si chères aux ordres religieux et missionnaires. Malgré cela, il faut souligner le rapport ambigu entre l'autorité religieuse et les politiques de l'habillement ainsi que la volonté de l'église catholique de renforcer la relation entre le pouvoir et le contrôle sur les vêtements (Martin 1994: 410-412). En effet, tout en condamnant le culte païen de l'habillement européen, les autorités religieuses utilisent le don de vêtements et la fourniture d'uniformes comme élément d'attraction des missions et des écoles catholiques et protestantes à l'égard des jeunes indigènes¹. Les missions et les groupes paroissiaux, ainsi que les associations proches de l'église comme les Boy Scout, sont perçus par les locaux comme des 'distributeurs de vêtements' (et souvent aussi de nourriture) et sont d'ailleurs fréquentés au départ pour ces raisons. L'objectif, du reste peu

1 Concernant le Pacifique aussi, l'on a réfléchi sur le rôle des missionnaires qui 'vêtissent' la population native et sur les processus d'indigénisation et de resémantisation des vêtements introduits par les européens. Pour la Nouvelle-Calédonie, voir par exemple Paini (2009).

implicite, de la large distribution d'uniformes dans les missions et les écoles catholiques est d'inculquer, chez les jeunes africains, les valeurs de la simplicité et de l'humilité. C'est en effet dans cet esprit que peut être interprétée l'interdiction aux enfants – promulguée par le directeur des écoles catholiques du Congo français – de porter des couvre-chefs et des chaussures, dans la mesure où ces éléments pourraient 'encourager les vices' (410-411). La diffusion des uniformes ne se limite pas uniquement aux jeunes générations congolaises, mais se produit aussi dans les groupes de travail organisés par les entrepreneurs européens et les administrateurs coloniaux. La réglementation concernant le port des uniformes, les prescriptions et les prohibitions liées à ces derniers, contribuent à renforcer l'idée que les africains sont comme des enfants et qu'ils ont besoin qu'une discipline précise régisse leurs corps (410).

Dans la période comprise entre les deux guerres mondiales, les vêtements européens continuent d'exercer une formidable force d'attraction. Ce sont les années durant lesquelles le célèbre anthropologue Godfrey Wilson (1942) orientera l'une de ses recherches les plus importantes et novatrices au sein du Rhodes-Livingstone Institute vers l'étude de la diffusion de l'habillement européen parmi les habitants de Broken Hill (Zambie) en soulignant les énormes sacrifices économiques des locaux dans le seul but de posséder des vêtements à la mode. Quant aux contextes urbains congolais, après une première phase de possession 'schizophrénique' de vêtements, de n'importe quelle nature, mais obligatoirement occidentaux, une attention plus importante au fait de s'habiller correctement commence à se répandre. La distinction ne passe plus à travers le facteur discriminant de la possession (les vêtements européens sont désormais répandus parmi la population), mais à travers le fait de savoir les porter correctement: pour sembler 'évolués' ou appartenir aux élites locales, il ne suffit évidemment plus de porter 'un pyjama européen dans la rue' – pour reprendre une anecdote souvent narrée –, mais il faut savoir se vêtir à l'occidentale, avec un soin prononcé et une précision maniaque.

Une transformation significative dans les politiques de l'habillement en Afrique centrale ne se produira qu'après la seconde guerre mondiale, lorsque les vêtements, de symboles de changement, se transformeront en instruments de changement, en s'insérant dans les discours et les pratiques inhérentes aux aspirations de classe, de genre et de générations entières. La mode fait désormais partie des débats publics sur l'émancipation de la femme qui, dans de rares cas encore, abandonne le pagne traditionnel pour revêtir des habits occidentaux. À Brazzaville notamment a lieu une augmentation des associations de secours mutuel et de divertissement centrées sur le culte des vêtements, souvent créées et animées par des vétérans de la seconde guerre mondiale et par des étudiants de retour d'Europe qui ramènent au pays de nouveaux modèles et de nouvelles tendances. Les jeunes Bakongo de la capitale se chargeront de répandre un culte exaspéré

de l'élégance et des vêtements griffés à professer au sein de groupes de rencontre et d'associations de secours mutuel (aux noms significatifs tels que, par exemple, 'Existentialists', 'Cabaret') à la structure similaire à celles que j'explorai à Kimbanseke et qui me fournirent les indices sur les politiques de l'habillement dont je fais allusion au début de cet essai.

Des centaines de jeunes appartenant à cette troisième génération de dandys congolais se sont rapidement reconnus et continuent aujourd'hui encore de se reconnaître mutuellement comme des *sapeurs*, soit comme des individus appartenant à la SAPE: *La Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes* (Gandoulou 1984; 1989). Aux *sapeurs* de Brazzaville s'unirent bientôt, dans cette étrange célébration de l'élégance, les nouveaux et encore plus aguerris *sapeurs* de Kinshasa qui confèreront à la SAPE une plus grande signification de protestation générale contre l'aliénation sociale des jeunes. En outre, si les *sapeurs* brazzavillois se caractérisent par leur sobriété et leur élégance classique, les *sapeurs* kinois, quant à eux, ont atteint une extravagance singulière et une excentricité surprenante. Comme le suppose, avec raison, Didier Gondola (1999a), le motif de cette différence réside certainement dans le fait que les kinois ont dû réagir avec vigueur à deux décennies marquées par l'idéologie du 'recours à l'authenticité', à travers laquelle Mobutu décida comment les habitants du Zaïre post-colonial devaient s'habiller, en leur 'proposant' un uniforme simple et sobre.

3. L'AUTHENTICITÉ, AUTREMENT DIT, COMMENT SE DISJOINDRE DE L'EUROPE

Lorsque, dans les années 1960, l'indépendance d'une grande partie des états africains vis-à-vis des puissances coloniales a lieu, celle-ci se concrétise en des politiques de nationalisation économique et en des transformations socio-culturelles visant à couper les liens – dans certains domaines de manière réelle, dans d'autres seulement symboliquement et rhétoriquement – avec les nations européennes. Au Congo, gouverné par Mobutu, la première phase (1965-1969) centrée sur la critique de l'exploitation des ressources de la part des puissances européennes et de leurs nationalisations consécutives, est suivie d'une seconde phase (1970-1974), durant laquelle l'orgueil et le développement de la nation se lient à une politique culturelle précise annoncée comme «recours (et non retour) à des valeurs africaines authentiques» (White 2006: 47).

Dans une rhétorique aux contenus ambigus et contradictoires, le régime mobutiste exhorte à la 'prise de conscience de soi', à la récupération d'une 'authenticité congolaise' et de 'valeurs traditionnelles et profondes'. Dans les documents officiels et dans les discours publics du régime, le recours à l'authenticité reste une indication vague, à l'exception de la volonté obsessive de se disjoindre nécessairement de la culture européenne colonisatrice

(Kakama 1983). Parmi les rares domaines où le recours à l'authenticité se concrétise en un quelque chose de tangible concernant la population figurent: 1) l'adoption du terme 'Zaire' pour dénommer le Pays, la monnaie nationale et le fleuve Congo (à partir de 1971); 2) l'obligation de remplacer les noms de baptême chrétiens par des noms africains 'authentiques' (à partir de 1972); 3) l'invitation, formulée aux hommes, à porter une sorte d'uniforme national (*abacos* ou *abacost*) afin de remplacer les vêtements européens (à partir de 1973); 4) l'exhortation à s'adresser aux autres non plus avec les termes 'Monsieur' et 'Madame', mais avec les termes 'Citoyen' et 'Citoyenne'.

Il est intéressant de remarquer de quelle manière la rhétorique du régime enracine l'authenticité dans le profond de l'être en utilisant un langage philosophique et psychologique beaucoup plus occidental qu'il ne semble l'être, tandis que les pratiques 'authentiques' se concrétisent dans la redéfinition de ce qui est endossé et, au sens large, de ce qui est porté (on 'porte' des habits et on 'porte' un nom)². Les vêtements et les noms ne peuvent pas être considérés comme étant des accessoires superficiels, dans la mesure où ils sont des signes visibles, accessibles, tangibles et socialement importants pour définir des relations.

L'une des déclinaisons les plus évidentes du recours à l'authenticité est l'introduction, en juin 1973, du vêtement national, officiel pour les hommes zaïrois: l'*abacos*. Celui-ci se présente, au départ, comme une sorte de veste à manches courtes, dans les coloris marron ou gris, confectionnée à partir de tissus légers et portée sans chemise ni cravate, cette dernière étant remplacée par un foulard noué autour du cou. Plus tard apparaissent des versions à manches longues, puis de véritables ensembles comme pour indiquer une résistance, implicite dans la confection même de l'habit, à la disjonction de l'habillement européen du *mundele*, celui qui, dans l'imaginaire, recouvre entièrement son corps de vêtements.

Le terme '*abacos*' est probablement l'abréviation de l'expression 'À bas le costume', une invitation évidente à se débarrasser des costumes européens en les remplaçant par un uniforme qui, bien que présenté comme authentiquement congolais, ressemble davantage aux tenues chinoises et nord-coréennes qu'à l'habillement traditionnel de quelques groupes ethniques congolais. En effet, Mobutu tira directement son inspiration d'un séjour à Pékin effectué en janvier 1973 durant lequel, outre sa rencontre avec Mao Zedong, il eut une idée qu'il qualifia lui-même de 'fantastique': l'uniforme national libéré de la mode occidentale. Il semblerait donc que la veste 'Mao' (une imitation des vestes des cadets des académies militaires prussiennes) fut réadaptée par un couturier marocain vivant à Bruxelles, pour devenir l'*abacos*, le signe le plus visible de l'authenticité zaïroise.

2 Les sociétés dans lesquelles l'on a 'recours' au passé, à travers le choix de faire porter à un 'descendant' le nom d'un 'ancêtre' ne sont pas rares. Il suffit de penser à la quantité de petits-enfants qui portent le nom de leurs grands-parents.

Ce cas est emblématique du fait que le terme ‘authenticité’ ne renvoie pas, sauf de manière rhétorique, aux traditions locales, mais permet de justifier les politiques visant au contrôle de la population de la part du régime. La même ambiguïté se retrouve dans le recours intense à l’animation politique par le biais de spectacles de musique et de danse, organisés dans l’ensemble du territoire national. Une fois encore, le lointain Orient fut une source d’inspiration pour Mobutu qui, en effet, se rendit de nouveau en 1974 en Chine, puis en Corée du Nord, où il eut l’occasion d’admirer la propagande politique créée par le régime de Kim Il-Sung.

4. RÉSISTANCE, CRÉATIVITÉ ET RÉDEMPTION

S’il est quasiment impossible d’élaborer des cultures ou des coutumes de manière autonome, en évitant les apports externes, les relations, les connexions et les mélanges (Amselle 2001) – comme en témoigne l’*abacos* zaïrois – il est tout aussi difficile d’imposer les ‘choses à porter’ et de contenir la créativité culturelle, à moins d’utiliser des modalités coercitives en mesure de pénétrer en profondeur dans la quotidienneté des individus. Le régime nord-coréen y est parvenu et y parvient actuellement encore certainement beaucoup mieux de ce que réussit à faire Mobutu lors de la dernière période de son étrange et tragique dictature. À partir notamment des années quatre-vingt-dix, le régime mobutiste, intéressé exclusivement à une gestion cleptomane du pouvoir, n’arrive plus à contrôler de manière rigoureuse le territoire et la population. Au contraire, une politique délibérée de la ‘débrouillardise’ exhortera les zaïrois, désormais abandonnés par l’État dans chaque domaine de la vie, à développer l’art particulier de la débrouille: illégalité, subterfuges, pillages, violences, menaces et manigances commencent à nourrir les relations sociales, suivant une créativité raffinée et inégalée dans la sphère de l’économie informelle. La créativité se fraye un chemin, guidée par une exigence élémentaire de survie et, dans de nombreux cas, pour exprimer et, en même temps, dissimuler la contestation croissante au régime. En réalité, Mobutu lui-même contribuera à la renaissance créative lorsque, dans un discours sur la démocratisation prononcé le 24 avril 1990, il délaissera la politique de l’authenticité.

Concernant les ‘choses à porter’, un premier domaine dans lequel la créativité contribue à exprimer une résistance aux contraintes du pouvoir est la réaction face à l’obligation de remplacer les noms de baptême chrétiens par des noms congolais, soit l’obligation de 1972 de ‘porter’ des noms ‘authentiques’. Comme l’a brillamment démontré Isidore Ndaywel è Nziem (1998), la créativité populaire s’est non seulement ingénierie à inventer de nouveaux noms propres, mais a permis d’élaborer des stratégies de résistance pour contourner le contrôle du régime. La tendance la plus répandue est celle de

‘camoufler’ les noms de baptême au travers d’abréviations difficiles à décoder. Ainsi Joséphine devient Zozo, Yolande devient Youyou, Patrice devient Patou et Léonard devient Lona.

Un second domaine dans lequel la créativité concerne les ‘choses à porter’ est, bien naturellement, l’habillement. Comme il a déjà été souligné précédemment, même l’*abacos* n’est pas exempt de changements qui le rattachent au costume européen: de la simple veste à manches courtes, il se transforme en véritable ensemble à manches longues, non dissemblable des complets des hommes occidentaux. Malgré tout, cela n’a rien de comparable avec les processus de réappropriation de la mode européenne de la part des jeunes passionnés de mode de Kinshasa: les célèbres *sapeurs*.

Comme énoncé précédemment, le désir mimétique de la population indigène à l’égard des Européens est de longue date et les *sapeurs* représentent la troisième génération de dandys. À Kinshasa, ils s’expriment avec la plus grande extravagance et ostentation. Beaucoup de jeunes portent des vêtements voyants et rigoureusement griffés où les assortiments chromatiques se révèlent excentriques et la qualité des marques est notable. Un soin obsessionnel est prêté aux accessoires (chapeaux, bijoux, ceintures, sacs et cannes), tandis que les vestes sont, dans certains cas, portées à l’envers pour mettre en évidence la griffe (les grandes maisons françaises et italiennes sont préférées), et les chaussures, cirées, luttent contre la saleté, le sable et la poussière des rues de la capitale.

Il ne s’agit pas seulement de se rapprocher de manière théâtrale de l’Europe et du monde des blancs dans un effort mimétique extrême mais, comme le soulignent les chercheurs qui se sont penchés sur le phénomène, les *sapeurs* donnent forme et remodelent leur propre corps à travers les vêtements qu’ils achètent à Paris et dans d’autres villes européennes le long de trajets migratoires assimilables à de véritables rites initiatiques et qui «ont comme objectif ultime la régénération d’un corps métaphorique» (Gondola 1999a: 30). Il s’agit de corps soumis à des privations, à la faim, à la violence et à la maladie qui «trouvent leur propre salut et une sorte de rédemption dans le culte de la griffe» (30-31). Un autre anthropologue, Jonathan Friedman (1991), semble être du même avis en proposant de ne pas se limiter à définir l’expérience du *sapeur* comme une représentation grandiose et paroxystique. Le *sapeur* n’imite rien, mais se définit lui-même à travers une consommation avide de vêtements et d’accessoires occidentaux qui lui permettent d’incorporer une force vitale (*mandinkolo* en kikongo) en mesure d’accroître son être propre³. Friedman et Gondola considèrent tous deux que la pratique dite du ‘maquillage à outrance’, soit l’utilisation massive de crèmes et de lotions pour éclaircir la peau (les *sapeurs* utilisent la

3 Les parallélismes introduits par Friedman (1991) entre la consommation de vêtements du *sapeur* et les cultes du cargo mélanésien et entre la notion kongo de *mandinkolo* et la notion polynésienne de *mana* sont évocateurs et convaincants.

forme verbale 'se jaunir'), est un instrument fondamental dans la redéfinition de la personne au travers d'habits et d'accessoires. Gondola (1999b: 20) estime que le maquillage est la griffe par excellence du *sapeur*, tandis que Friedman (1991: 157) invite à réfléchir sur le fait que, localement, le terme *kilongo* utilisé pour désigner les cosmétiques se traduit, littéralement, par 'médicament'.

En conclusion, l'on peut affirmer qu'il est possible, à travers les vêtements, les accessoires et le maquillage, non pas tant de devenir (imiter) ce que l'on n'est pas, mais d'être plus que ce que l'on est (Friedman 1991: 159; Gondola 1999a: 33) dans un processus de fabrication d'un univers idéal et de renégociation continuelle de l'existence et des corps mis à dure épreuve par la 'mal ville' des métropoles congolaises. L'on tente de fuir physiquement de ces dernières en émigrant à l'étranger et, idéalement, en incorporant l'autre dans sa peau (blanchissement) et sur sa peau (habillement).

L'«aventure», comme les *sapeurs* définissent le voyage migratoire en Europe, est considérée comme un véritable rite initiatique à la vie adulte (Gondola 1999b: 19). La SAPE qui se retrouve à Kinshasa, à Brazzaville ou dans certains quartiers de Bruxelles et de Paris occupe un rôle central dans ce parcours initiatique idéal ou réel de rapprochement de l'Europe. L'«aventure anthropo-poïétique des *sapeurs* est une énième preuve du fait que les costumes – dans le sens d'habillement, mais plus génériquement aussi de 'culture' au sens anthropologique – ne sont ni des 'accessoires', ni des ornements superflus, mais bien de précieux instruments et indices pour redéfinir et reconstruire la floraison variée des formes d'humanité disséminées aux quatre coins du monde.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Allovio S., 2011, *Kinshasa. Forme associative nella capitale del Congo*, in S. Allovio (ed.), *Antropologi in città*, Milano, Unicopli: 37-63.
- Amselle J.-L., 2001, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion (trad. it. *Connessioni. Antropologia dell'universalità delle culture*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001).
- Biaya T.K., 1996, *La culture urbaine dans les arts populaires d'Afrique: analyse de l'ambiance zairoise*, «Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines» 30.3: 345-370.
- Bourdieu P., 1979, *La distinction*, Paris, Les éditions de Minuit (trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, il Mulino, 2001).
- Friedman J., 1991, *Consuming desires: strategies of selfhood and appropriation*, «Cultural Anthropology» 6.2: 154-163.

- Gandoulou J-D., 1984, *Entre Paris et Bacongo*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- , 1989, *Dandies à Bacongo. Le culte de l'élégance dans la société congolaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan.
- Gondola D., 1999a, *Dream and drama: the search for elegance among Congolese youth*, «African Studies Review» 42.1: 23-48.
- , 1999b, *La sape des mililistes: théâtre de l'artifice et représentation onirique*, «Cahiers d'Études Africaines» 39.153: 13-47.
- Hendrickson H. (ed.), 1996, *Clothing and difference. embodied identities in colonial and post-colonial Africa*, Durham, Duke University Press.
- Kakama M., 1983, 'Authenticité', un système lexical dans le discours politique au Zaïre, «Mots» 6: 31-58.
- Martin P.M., 1994, *Contesting clothes in colonial Brazzaville*, «The Journal of African History» 35.3: 401-426.
- Ndaywel è Nziem I., 1998, *De l'Authenticité à la Libération: se prénommer en République démocratique du Congo*, «Politique Africaine» 72: 98-109.
- Paini A., 2009, *Risemantizzare vecchi e nuovi simboli. Robe mission e imprenditorialità delle donne kanak, Isole della Lealtà*, in E. Gniecchi-Ruscione-A. Paini (eds.), *Antropologia dell'Oceania*, Milano, Raffaello Cortina Editore: 237-263.
- Vansina J., 1990, *Paths in the rainforests. Toward a history of political tradition in Equatorial Africa*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- White B.W., 2006, *L'incroyable machine d'authenticité. L'animation politique et l'usage public de la culture dans le Zaïre de Mobutu*, «Anthropologie et Sociétés» 30.2: 43-63.
- Wilson G., 1942, *An essay on the economics of detribalization in Northern Rhodesia*, t. 2, Livingstone, Rhodes-Livingstone Institute (Rhodes-Livingstone Papers, 6.2).

L'ARTE DELLA MODA IN JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

Margareth Amatulli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO «CARLO BO»

Sono vere e proprie installazioni e *performances* degne della vetrina dell'arte contemporanea le sfilate di moda che organizza Marie Madeleine Marguerite de Montalte, o più semplicemente Marie per la voce narrante degli ultimi quattro romanzi¹ dello scrittore, cineasta e artista Jean-Philippe Toussaint. Un nome semanticamente pregnante, di pascaliana memoria, il cui acronimo, Mamo, con cui usavano chiamarla amici e collaboratori, per un periodo era stato, non a caso, trasformato dallo stesso narratore in MoMA (Toussaint 2002: 55). Dai manichini attorcigliati in fili elettrici e vestiti in titanio e Kevlar alla *robe en sorbet* sino alla più sperimentale *robe en miel*, attraverso «la robe en calycotome et romarin, la robe en gorgone de mer que paraient des colliers d'oursins et des boucles d'oreilles de Vénus» (Toussaint 2013: 11), Marie esprime la propria creatività e il proprio temperamento, mentre i romanzi raccolgono indizi e atmosfere atte a ricostruire rituali e posture contemporanee dell'universo della moda: l'incontro con i giornalisti, i servizi fotografici per la copertina di una rivista di moda (Toussaint 2002: 112), le cene e i ricevimenti, l'aspetto dei collaboratori giapponesi, «designers et graphistes vêtus de noir, avec de fines lunettes à montures en titane, besaces en bandoulière croisées sur la poitrine, graves et sceptiques» (Toussaint 2013: 16), il logo – «stylisé, en ombres chinoises, d'un couple qui s'encourait» (Toussaint 2002: 67) – di *Allons-y Allons-o*, la casa di moda fondata da Marie con sede anche in Giappone, il rischio della contraffazione che la stilista combatteva pagando generosamente uno staff internazionale di avvocati.

Se le creazioni di Marie aderiscono al carattere della protagonista 'il sistema della moda' di Toussaint aderisce al mondo contemporaneo, ai suoi

1 Si tratta di: *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2005), *La Vérité sur Marie* (2009), *Nue* (2013).

attori e alla tessitura di una scrittura in cui forma e contenuto scorrono fluidamente sulla pagina come gli abiti di Marie sul corpo.

I. UN AMORE QUATTRO STAGIONI

Da *Faire l'amour* (2002 – Hiver) al più recente *Nue* (2013 – Automne-hiver), passando per *Fuir* (2005 – Été) e *La Vérité sur Marie* (2009 – Printemps-été), si profila nel corso degli anni della scrittura, e delle stagioni della finzione, la storia della relazione amorosa tra l'anonimo personaggio narratore e la sua compagna o, meglio, della rottura della loro relazione annunciata nel primo romanzo ma mai consumata. Tra Parigi, l'Isola d'Elba, la Cina e il Giappone, in un arco di tempo di poco più di un anno (corrispondenti a circa dieci anni di scrittura), in una dimensione atemporale, come l'amore, ma radicata nel contemporaneo, il ciclo racconta di un sentimento amoroso messo alla prova dalle forze della natura (incendi, terremoti, acquazzoni) e da intrighi semipolizieschi e avvenimenti enigmatici. Quest'ultimi, a volte semplicemente accennati, concorrono a drammatizzare il racconto, a destabilizzare il contesto, a destare inquietudine nel lettore, supplendo, con una grande profusione di dettagli, alla mancanza degli avvenimenti significativi che solitamente animano i grandi cicli letterari.

Ogni singola opera, inoltre, sembra sfuggire anche all'intenzione richiamata dal suo titolo. Se è vero che è questione di movimento in *Fuir*, è altresì vero che, a dispetto di ciò che è enunciato in copertina, nel primo romanzo assistiamo al disfacimento di un amore piuttosto che al suo farsi, e che, forse, la verità su Marie emerge più chiaramente in *Nue* dove, tra l'altro, il personaggio femminile si sottrae alla nudità che esibiva nei romanzi precedenti.

Neppure la cronologia concorre a strutturare la successione delle opere che, nei disegni dello scrittore, devono porsi come una sorta di autonomo *prolongement* l'una dell'altra: la stagione estiva del secondo romanzo è anteriore all'inverno di *Faire l'amour*, *Fuir* quindi si svolge l'estate precedente, mentre *La Vérité sur Marie* quella successiva, stagione di partenza di *Nue*. Ulteriori dislocazioni cronologiche interne concorrono a perturbare la già compromessa linearità nella concatenazione dei testi: nel primo romanzo in ordine di pubblicazione il narratore omodiegetico narra il tentativo di separazione da Marie, avvenuto qualche settimana prima a Tokyo, alternando il racconto del loro primo incontro datato sette anni prima. *Nue* racconta, da un lato, un episodio successivo alla rottura proclamata in *Faire l'amour* e, dall'altro, si ricollega cronologicamente alla fine del romanzo precedente, cioè due mesi dopo la morte del padre della stilista con cui si concludeva, appunto, *La Vérité sur Marie*.

Ogni romanzo, inoltre, sembra proporre uno sguardo diverso e complementare sulla stessa storia, dispensandoci da un'obbligata cronologia di lettura. Lo stesso autore rivendica il carattere aleatorio della successione cronologica:

Je vois une sorte de figure géométrique à quatre facettes, mais à quatre facettes transparentes. L'idéal serait qu'il n'y ait pas de début, qu'on puisse commencer par n'importe lequel des romans et que chacun ait des résonances avec les trois autres. C'est comme un objet en trois dimensions, qu'on peut tourner pour avoir des éclairages différents, selon où on en est, ce qu'on a lu, ce dont on se souvient... Ce qui compte le plus pour moi, ce sont les échos, les résonances de livre en livre... Je pense que chacun de ces romans se suffit à lui-même. Mais qu'ils gagnent tous à être complétés par les autres. (Sulser 2013)

Tra analessi e prolessi, proustiani scherzi della memoria e difficoltà del fuso orario da parte dei personaggi, luoghi, tempi, temi e motivi si sovrappongono e ritornano incessantemente in una sorta di perpetuo *ressassement* che è anche una dimensione propria all'amore su cui i romanzi invitano a riflettere²: «tout véritable amour, [...] n'est-t-il pas toujours, nécessairement, un ressassement?» (Toussaint 2013: 41-42); «l'amour, quand il durait, pouvait être autre chose qu'une resucée?» (42). Il *ressassement*, inoltre, è anche un procedimento narrativo che permette di delineare meglio nell'arco dei quattro romanzi il carattere della protagonista femminile, di ritornare con infinite variazioni sui suoi tratti caratteriali o meglio su ciò che di lei viene filtrato dallo sguardo del narratore nel corso del tempo, in una visione caleidoscopica che ci restituisce la complessità dell'essere e l'impossibilità di una sua definizione totalizzante. Una visione che non convoca altri punti di vista se non quello del personaggio narratore, soggetto allo scorrere del tempo:

Et je me rendais compte alors que j'étais en train de ressasser toujours les mêmes visions heureuses, que c'étaient toujours les mêmes images estivales de Marie qui me venaient en tête, comme filtrées dans mon esprit, épurées des éléments désagréables, et rendues plus attendrissantes encore par l'éloignement temporel qu'elles commençaient à prendre depuis mon retour. (41)

E allora l'epigrafe dantesca, «Dire d'elle ce qui jamais ne fut dit d'aucune» che apre l'ultimo romanzo del ciclo non manifesta tanto l'intenzione di rendere omaggio all'unicità del personaggio femminile, quanto – tale «un raclement de gorge avant de commencer vraiment» (Compagnon 1979: 337) – di accogliere la sfida della parola.

2 «Mais cette idée du ressassement me semble intéressante puisqu'elle est finalement essentielle ou consubstantielle de l'amour qui dure. On peut le regretter, mais il n'y a pas d'autre possibilité. Ou alors il faut renouveler l'amour» (Sulser 2013).

2. LE PAROLE DELLA MODA

È sotto l'ombra delle parole che si colloca, *silhouette immobile* (Toussaint 2002: 59), il personaggio anonimo e privo di statuto del ciclo romanzesco dedicato a Marie, così come lo stesso sembra 'agire' nel mondo sotto l'ombra della donna³ che, generalmente muta, «apparaît comme celle qui sans trêves 'fait signe' sans ouvrir la bouche» (Dubois 2010: 14). Sono altre le forme della comunicazione, altrettanto loquaci, con cui Marie si esprime, in particolare le sue creazioni di moda, di cui vengono riportate forme e colori. Entrambi sembrano sostituire le forme del suo corpo o i colori dei suoi occhi che il narratore si astiene dal rivelarci, indugiando piuttosto sulle tonalità dei suoi umori e le forme della sua teatralità. Ed ecco di volta in volta una Marie «imprévisible et fantasque, tuante, incomparable» (Toussaint 2002: 60); «superficielle, légère, frivole et insouciant» (Toussaint 2013: 35); da cui emana «quelque chose de lumineux, une grâce, une élégance, une évidence» (79), che sprigiona «fantaisie, [...] légèreté, [...] insouciance ravie, lumineuse et enchantée» (Toussaint 2009: 93). Una Marie che satura il tempo e lo spazio e di cui il narratore avverte la «puissance magnétique, son aura, l'électricité de sa présence dans l'air» (Toussaint 2002: 151), una Marie insofferente alle domande (Toussaint 2009: 24), che arriva sempre in ritardo agli appuntamenti (83), che «ne fermait jamais rien ni les fenêtres ni les tiroirs – c'était tuant, mêmes les livres» (*Ibidem*). Una Marie donna d'affari che frequenta alberghi ed aeroporti e che, con grande disinvoltura, indossa gli abiti della sua collezione nel privato o in strada, magari abbinati a pantofole rosa e calzettoni da tennis pesanti, o che, al contrario, si muove nuda in occasioni improbabili.

Di volta in volta ninfa antica, Venere o Medusa (Dubois 2010: 21-23), nella profusione di immagini che moltiplicano all'infinito gli aspetti caratteriali della donna, a volte contraddicendoli, emergono alcuni punti fermi sovente ribaditi, quale il disordine di cui si circonda e la propensione per le lacrime. Abiti sparsi sul letto, o riversi sulla *moquette* del pavimento, la collocano sul palco di un teatro o su una costante passerella di moda:

autour d'elle, toutes ces robes paraissaient en représentation dans la chambre, raides et immobiles dans leurs housses translucides, parées, altières, décolletées, séductrices et colorées, amarante, incarnadines, pendues aux battants des armoires ou à des cintres de fortune, alignées sur les deux portants de voyage qu'elle avait dépliés dans la chambre de l'hôtel comme dans une loge de théâtre improvisée, ou simplement déposées avec soin sur des chaises, sur les bras des fauteuils. (Toussaint 2002: 22-23)

3 «Elle couverte d'honneurs, de rendez-vous et de travail, entourée d'une cour de collaborateurs, d'hôtes et d'assistants, et moi sans statut, dans son ombre, son accompagnement en somme, son cortège et son escorte» (Toussaint 2002: 25-26).

I centoquaranta chili di valigie che contengono la collezione con cui viaggia la stilista manifestano l'eccesso di questo personaggio in cui tutto è esagerato, persino le lacrime. Piange sempre Marie, il cui altro nome non a caso è Madeleine; piange sin dalle prime pagine del primo romanzo del ciclo, e ancor prima di abbracciare il protagonista per la prima volta, lacrime di gioia «légères comme l'écume, qui coulaient en apésanteur sur ses joues» (Toussaint 2002: 13) e che si trasformano sette anni dopo in un taxi a Tokyo in «lourdes larmes de tristesse» (*Ibidem*) o, sotto i neon di un albergo giapponese, in «pures larmes infrarouges, translucides et abstraites» (18). «Larmes de tristesse et d'amour, de deuil et d'étonnement» (22), incapaci di scivolare sulla guancia che finiscono per scoppiare sulla pelle (31), che fuggono da tutte le parti «sous les interstices de ses lunettes de soie» (36). «Larmes silencieuses, quasiment invisibles, [...] qui avaient glissé le long de ses joues avec le naturel inconscient d'un battement de cœur ou d'une respiration» (Toussaint 2009: 60); lacrime mescolate «aux moisissures et aux poussières» (154) o alla saliva del protagonista narratore come nell'ultima scena dell'ultimo romanzo che si chiude con la donna che piange sulle sue spalle chiedendogli conferma dell'amore che prova per lei. Scroscio di lacrime paragonate a fenomeni naturali che scorrono «comme monte une marée ou survient une pluie fine» (Toussaint 2002: 115) per trovare, infine, la loro naturale dissoluzione nella natura: «elle pleurait dans la mer» (Toussaint 2005: 186). A fare da cornice è un'atmosfera prevalentemente umida, piovosa, che sia la pioggia di Tokyo o la nebbia di un'invernale isola d'Elba quando l'incendio di una cioccolateria accentua la dimensione «immatérielle, onctueuse, laiteuse et vanillée» (Toussaint 2013: 133) in un processo di liquefazione e vischiosità che ingloba direttamente i personaggi⁴.

È proprio questa 'liquidità' del personaggio a riversarsi nelle creazioni di moda che rompono audacemente con le convenzioni e propongono stravaganti ricette di cucito a partire da ingredienti della natura:

une collection de robes en sorbet qui fondaient sur le corps de mannequins et se mêlaient à leurs chairs en filaments liquides, tabac blond et vieux rose. C'était devenu une de ses œuvres emblématiques, une collection de l'éphémère, un printemps-été archimboldesque, glaces, sorbets, granita, frullato et frappé, qui fondaient sur la chair nue des modèles, le long de leurs épaules et sur le contour de leurs hanches, leur peau dressée de chair de poule et les pointes de leurs seins hérissées par le froid. Marie avait marié les chairs nues et les tissus invisibles, avait décliné les ingrédients et les matières, le sucre, le lait, la farine et les

4 «Tout, autour de nous – l'air, le sol, l'obscurité elle-même –, semblait s'être fluidifié, fondu, liquéfié, pour nous enrober de sa viscosité dans un déversement continu de pluie fine, tenace et chocolatée» (Toussaint 2013: 142).

sirops, quelques mousselines, un peu de soie transparente, des fils d'or et de la gaze pour fixer les sorbets au corps, dans une fantaisie de couleurs et de tons chair, mangue, citron, mandarine, pêche, melon, pour finir par des tonalités sanguines et des couleurs d'orange qui portaient le deuil de la fin de l'été, sorbets tragiques, sombres et crépusculaires, mauves et noirs, le cassis, les mûres, et la myrtille. (Toussaint 2005: 159-160)

Il lato spettacolare si coniuga con quello sperimentale come nell'ultima collezione invernale che la stilista presenta in Giappone: *la robe en miel*, un abito di ambra e luce, «sans attaches, qui tenait toute seule sur le corps du modèle, une robe en lévitation, légère, fluide, fondante, lentement liquide et sirupeuse, en apesanteur dans l'espace et au plus près du corps du modèle, puisque le corps du modèle était la robe elle-même» (Toussaint 2013: 12).

Gli ingredienti della moda di Marie, tratti prevalentemente dal mondo della natura⁵, raccontano la totale aderenza del personaggio femminile al cosmo. Dietro una Marie urbana, che domina perfettamente il mondo contemporaneo di cui l'ambiente della moda è l'estrema manifestazione, si cela una donna in perfetta comunione con gli elementi naturali, in una sorta di fusione panica che l'ultimo romanzo del ciclo esplicita in termini di «disposition océanique» (Toussaint 2013: 36) alludendo all'espressione utilizzata da Romain Rolland in una lettera a Freud⁶ per definire il sentimento di intima comunione dell'io con l'ambiente. Marie esprime tale disposizione interiore con la sua arte in cui si annulla il conflitto tra l'individuo e la natura, la natura e la cultura⁷, la distanza tra l'io individuale e la collettività, il limite tra esterno e interno. Nelle sue collezioni il corpo si fa arte e l'arte si fa corpo, corpo dell'uomo e della natura, nel disperato tentativo di far riaffiorare sulla passerella il legame fondante dell'individuo con il cosmo, sulla scia dello spirito e delle motivazioni che sottendono esperienze artistiche contemporanee come la *Land Art*⁸.

5 Nella mente di Marie anche la più geometrica delle collezioni, quella ispirata all'ippica, reca l'impronta della natura: tra cerchi, losanghe e stelle «elle oserait des manches cerise, des toques coquelicots ou mandarine, des dos ventre de biche. Elle jouerait de la framboise et de la jonquille, de la capucine et du chaudron, du lilas, de la pervenche, de la paille et du maïs, en se servant d'étoffes infroissables et de tissus indiens, des soies pures et mélangées, des taffetas, des tussahs et des tussors, et, pour le bouquet final, elle parachèverait le défilé en lançant une cavalcade de mannequins sur le podium, une harde de pouliches qui galoperaient, crinière au vent, dans des robes de toutes les couleurs: alezan, noir, rouan, bai, palomino, agouti, isabelle et champagne» (Toussaint 2009: 141).

6 In una lettera a Freud del 1927 Romain Rolland fa riferimento a un sentimento che qualifica come oceanico per indicare il legame di appartenenza dell'individuo alla totalità del mondo esterno in cui, per l'autore, si ancora il sentimento religioso. Nel 1930, Freud riprende e interpreta in chiave psicanalitica tale sentimento (Freud 2012).

7 Uno dei vari plessi narrativi ricorrenti nel ciclo di Marie è proprio il rapporto, o meglio la tensione, tra natura e cultura. Quale esempio più mirabile dell'alleanza tra natura e cultura del mondo delle api?

8 Sui rapporti tra il sentimento oceanico e le esperienze artistiche contemporanee si con-

Attraverso le sue creazioni, quindi, Marie incarna un corpo le cui forme ci sono sconosciute e si riappropria di quel diritto alla parola che il narratore ha voluto tutto per sé e che la donna rivendica sulla scena, una parola destinata a non risuonare a lungo perché la passerella, luogo di cultura, tecnologia e attualità, può ospitare il corpo e la voce della natura solo per il tempo di una sfilata.

Se, infatti, il sentimento oceanico permette di sottrarre l'individuo alla caducità dell'esistenza dissolvendolo nell'eternità di una natura sconfinata e senza tempo, mi sembra che le creazioni di Marie, pur testimoniando questa dispersione dell'io nella natura, non si sottraggano al tempo. La collezione dell'effimero, come la etichetta il narratore, vale il tempo della visibilità, celebra l'istante sulla durata estremizzando, nella fusione della materia, il carattere transitorio dell'abito e quindi della moda⁹. L'esperienza oceanica si riduce sulla passerella all'esperienza di un momento, più vicina forse a quella concezione di pensiero liquido con cui il filosofo polacco Zygmunt Bauman legge il mondo contemporaneo. L'abito di sorbetto è, per sua natura, impossibilitato a conservare una forma, fosse anche quella del corpo dell'indossatrice, così come «la società liquido-moderna non è in grado di conservare la propria forma o di tenersi in rotta a lungo» (Bauman 2008: VII).

In un mondo in cui gli spazi dell'arte, come il Contemporary Art Space che ospita le collezioni di Marie, assomigliano a «un hangar d'aéronautique ou de laboratoire de haute technologie» (Toussaint 2002: 119), in cui il terreno dello stadio è una «pelouse synthétique» (158) verde artificiale, e gli effetti del terremoto incidono sulla tecnologia (113-114) più che sull'umanità, a quale arte concedere l'ultima parola?

3. DALLA MAGLIETTA AL CAPPOTTO

Il lodevole tentativo di Marie di conciliare cultura e natura sulla passerella è rappresentato dalla spettacolare sfilata dell'abito di miele. Nel disegno della creatrice, supportato da numerosi studi e consulenze di esperti, la modella avrebbe dovuto sfilare seguita da uno sciame di api: «Une idée aussi folle et impossible que la robe couleur du temps, demandée par *Peau d'âne* à son père sur les conseils de la Fée des Lilas» (Joubert 2013). Per un errore umano, gli insetti si avventano sul corpo dell'indossatrice che, sfidando le leggi della natura, si dirige a fine sfilata verso la porta sbagliata impedendo, così, alle api di seguire del tutto naturalmente l'alveare collocato presso l'altra via di uscita. Imperterrita, quindi, la natura si vendica, ma a sanare le ferite dello spettacolo appare sulla scena Marie che saluta il pubblico con una tale *non-*

fronti Sapienza (2013).

⁹ Come non vedere negli abiti ideati da Marie una traduzione 'stilistica' della *dame blanche* che compare in *La salle de bain* attorno a cui converge la dinamica del movimento immobile che caratterizza l'articolazione narrativa dei romanzi dell'autore?

chalance da far sembrare intenzionale l'incidente, sovrapponendosi alla vista del corpo della modella torturata e alla schiera dei soccorritori atti a prestarle aiuto, «Car, refusant de se laisser vaincre par la réalité, Marie avait assumé le hasard et elle avait revendiqué l'image» (Toussaint 2013: 23). L'artista pone così la sua firma su quello che sembra essere un *tableau vivant*, «une scène de martyre de la Renaissance revue par un vidéaste contemporain» (Joubert, 2013), per la precisione, un video di Bill Viola, come riconosce il narratore (Toussaint 2013: 23) citando un apprezzato artista della *videoart*.

L'episodio della sfilata fa da introduzione e da sfondo all'ultimo romanzo del ciclo, rimanendo piuttosto isolato dal resto del testo, il quale, al di là delle prime pagine appunto, ci presenta una donna sotto tono rispetto alle opere precedenti, come se con quest'ultima sfilata la stilista deponesse gli orpelli della moda e le forme dell'esteriorità per qualcosa di più essenziale. Nelle pagine successive, infatti, l'autore ci rivela nella disposizione oceanica la più autentica verità di Marie consegnandocela più fragile e più umana, dotata solo in apparenza di un accentuato *côté* mondano perché dietro l'artista che era diventata «c'était l'enfant qu'elle avait été qui subsistait, avec un fond inaltérable de bonté innocente» (38).

Infatti, è proprio a una dimensione infantile che, in termini psicanalitici, il sentimento oceanico rimanda, alludendo a quel residuo della fusione del bambino con la madre¹⁰ che, non potendo più attuarsi in età adulta, si riversa nella natura. Ma in quest'ultimo romanzo Marie sembra ricongiungersi alla natura in altro modo. Il bambino che porta in grembo e di cui rende partecipe il compagno fanno di lei una madre-natura atta a riparare la caducità dell'esistenza che il narratore associa, per l'attitudine reticente, alla vergine dell'*Annunciazione* del Botticelli ospitata a Firenze nella galleria degli Uffizi. Ricollegata al passato, attraverso l'arte, e proiettata verso il futuro, la creatrice di vestiti si trasforma così in creatrice di vita, in una figura generatrice ancora incerta tra l'accettazione e il rifiuto dell'evento e, in questa nuova dimensione esistenziale, manifesta dei cambiamenti nelle sue abitudini vestimentarie, a partire dalla rinuncia a liberare il corpo dall'abito.

Sino a questo momento, infatti, per la stilista, mirabile «*prêtresse du déshabillage*» (Dubois 2010: 18)¹¹ la nudità non è solo manifestazione di insolenza (20), ma configura il suo modo di essere al mondo:

elle semblait toujours déambuler comme nue à la surface du monde, le 'comme' étant même superflu avec elle, tant elle évoluait souvent vraiment nue dans la vie, à la maison ou dans les jardins de la propriété de l'île d'Elbe, [...] quand je n'étais pas moi-même le témoin privilégié de son innocente lubie de se prome-

¹⁰ Se largo spazio è dato nel ciclo di Marie alla figura paterna, risulta completamente assente la madre della donna di cui si ignora il destino.

¹¹ Marie appare sovente con la spalla scoperta, il pantalone aperto, nuda con indosso solo una T-shirt (Dubois 2010: 18-19).

ner à poil à la moindre occasion, qui était comme sa signature, ou son chiffre secret, la preuve de son adéquation consubstantielle au monde, dans ce qu'il y a de plus permanent et d'essentiel depuis des centaines de milliers d'années. (Toussaint 2013: 39)

Alla Marie spesso nuda sotto la T-Shirt fa seguito in *Nue* una donna nasosta sotto «innombrables vêtements qui l'emmaillotaient de la tête au pieds» (90); a libidinosi capi intimi che si intravedevano sotto abiti sbottonati¹² succedono «de nombreuses strates de multiples lainages» (91) che si indovinavano sotto il cappotto semiaperto. Alla mole di vestiti che «dégringolaient sur le sol en cascade paresseuses de tissu affaissé» (Toussaint 2002: 22) fanno capo abiti presumibilmente ancora riposti in valigia nella camera d'albergo dell'isola d'Elba dove avevano deciso di alloggiare temendo che la casa di Marie ospitasse qualche incauto sconosciuto. Alle «huit valises métalliques [...], quatre malles [...], plus une série de cantines effilées» (21) che le fanno da corteo subentra un'unica voluminosa valigia (Toussaint 2013: 99-100).

Il passaggio dalla T-Shirt al cappotto non sembrerebbe dunque segnare solo il cambio delle stagioni, come accenna il narratore allorché si ritrova con la donna nella stessa stanza in cui l'estate precedente avevano consumato un rapporto sessuale e niente sembra cambiato se non lo scorrere del tempo e quindi il cambio d'abito. Ricongiunta in un modo diverso alla natura e alle sue leggi, Marie incinta, più fragile e vulnerabile, non ha più bisogno di svestirsi per sentirsi parte del cosmo: non più nuda nella natura è, ora, la natura che la mette a nudo.

4. LA SCRITTURA: UN VESTITO SENZA CUCITURE

*«C'est ma collection, mais c'est une robe de mots,
avec un effet de réel. Ma mode est la littérature»*

Jean-Philippe Toussaint¹³

J'apercevais au loin les profils enténébrés du grand à-pic rocheux qui longeait la côte, avec ses versants torturés, qui tombaient dans la mer comme les pans pétrifiés d'une robe de collection de Marie, avec ses drapés tourmentés, ses plissés, ses feuilletés, ses arêtes verticales et ses bouillonnés rocheux façonnés par le vent et écorchés par la tempête. J'entendais la mer gronder en contrebas, noire, immense, houleuse, qui bouillonnait sur place dans des fureurs d'écume, et je fonçais droit devant moi le long des

¹² Uno slip nero trasparente da un pantalone sbottonato (Toussaint 2002: 26); un reggiseno nero da una camicetta bianca semiaperta (13).

¹³ Lançon (2013).

côtes déchiquetées, en emportant dans mon sillage ce cortège de robes fantomatiques en roches volcaniques, des robes couleur lave ou magma, qui mariaient les ténèbres du basalte aux roches métamorphiques, mêlaient des granites et des porphyres, des ophiolites, des cipolins et des calcaires, des paillettes de mica et des veines d'obsidienne. (Toussaint 2009: 196)

Non è solo l'abito di Marie ad aderire perfettamente al corpo della natura per la fluidità della sua materia: con altrettanta aderenza Toussaint riveste gli elementi naturali con abiti di parole come un artista di alta moda.

«Le point, le bâti, l'agrafe ou le raccord» (Toussaint 2013: 11) con cui Marie assembla svariati tessuti sono gli stessi di cui si avvale l'autore per confezionare un'opera in cui si armonizzano tempi, spazi, temi e motivi con le loro infinite variazioni, quasi varianti di colore della stessa stoffa. A costituirne la trama partecipano, inoltre, fili provenienti da altri tessuti narrativi: Kafka e Proust, Borges, Arasse e Durrell¹⁴, solo per citarne alcuni, mirabilmente fusi in una tessitura senza rattoppi simile all'ultima collezione di Marie in cui la stilista,

Menant une réflexion théorique sur l'idée même de haute couture, [...] était revenue au sens premier du mot couture, comme assemblage de tissus par différentes techniques, [...] qui permettent d'assembler des étoffes sur le corps des modèles. De les unir à la peau et de les relier entre elles, pour présenter [...] une robe de haute couture sans couture. (Toussaint 2013: 11)

In tale abito senza cuciture, che è la scrittura di Toussaint, convergono abilmente dissolti nel testo persino modelli artistici

allusivement évoqués à titre de contre-référence. *Chantons sous la pluie* et *Les Parapluies de Cherbourg*: version ciné-standard de la belle amour; *Cendrillon* de Perrault et *L'Amour fou* de Breton: dans l'un et l'autre cas, le coup de la sandale magique, version littéraire-types des amours pantouflardes; Chagall et ses couleurs à la fois vives et nimbées, ses personnages en apesanteur, sa fantaisie mélancolique: version picturale et naïve des passions en exil d'elle-même. (Blanckeman 2012: 146)

Come non riconoscere, inoltre, nell'attenzione di Marie ai dettagli – «les détails les plus infimes, et si infimes qu'il n'y a même pas de nom pour les nommer, trop infinitésimaux pour être formulés» (Toussaint 2013: 24) – la

¹⁴ La forte intertestualità in Toussaint meriterebbe una specifica riflessione e, in particolare, una lettura 'proustiana' dei romanzi dell'autore.

medesima attenzione del narratore alle minime sfaccettature della realtà e dell'immaginazione in un costante lavoro «de suture du texte, de raccommodage du tissu textuel à partir de détails, de lambeaux de réel, dont l'imagination du narrateur est l'artisan» (Ost 2010: 78)? Sono tanti i dettagli che ritornano e si rinnovano in nuovi contesti, conformemente alla pratica del *ressassement*, la quale denuncia proprio la più grande attenzione ai minimi particolari. Allo stesso tempo, dettagli extratestuali vivificano la narrazione: nel nome della casa di moda di Marie riecheggia la frase usata da Belmondo in *Pierrot le fou* di Godard: «Allons-y Alonso»; nel «gun metal sky metallic» (Toussaint 2002: 108) un riferimento a Woody Allen¹⁵, nella modella vestita di miele un personaggio alla James Bond in una scrittura visiva che rende omaggio, come Marie, al mondo contemporaneo.

Non solo. Nel modo di lavorare della stilista come non vedere riflesso il metodo di lavoro dello scrittore?

La tensione verso l'eccellenza e l'armonia portavano l'occhio esperto di Marie a scorgere e a limare le più impercettibili imperfezioni,

qu'elle corrigeait immédiatement, annotait d'une ligne d'épingles, qu'elle amendait à genoux à coups de retouches indécélables, tissus plissés, pincés entre ses doigts, piochant les aiguilles sur le coussinet de la pelote à épingles, éliminant les défauts et réglant les problèmes à mesure, échenillant sans fin, de nouvelles imperfections apparaissant à la lumière des dernières corrections effectuées, et ainsi de suite, à l'infini. (Toussaint 2013: 24)

Con lo stesso scrupolo lo scrittore insegue il miraggio della perfezione:

En aval, dès qu'une page est terminée, on l'imprime et on la relit, on l'amende, on la rature, on trace des flèches à travers le texte, on corrige, on ajoute quelques phrases à la main, on vérifie un mot, on reformule une tournure. Puis, on réimprime la page et on recommence, on recorrige, on vérifie encore, puis on réimprime et on relit, et ainsi de suite, à l'infini. (Toussaint 2012: 29)

«Adéquation de la forme et du tissu, [...] fusion de l'œil et de la main» (Toussaint 2013: 24), lavoro di pazienza e di urgenza (Toussaint 2012: 21-45), la scrittura, come la moda, permette di dominare il mondo e persino l'imprevisto: Marie sana sul palcoscenico il dolore di uno spettacolo mancato per aver sfidato le leggi della natura allo stesso modo in cui il cavallo Zahir, sfidando le leggi della sua specie, vomita in aereo (Toussaint 2009:

¹⁵ «C'est une couleur, inventée, je crois, par Andy Warhol, il avait une voiture de cette couleur-là» afferma l'autore in un'intervista (Harang 2002).

138) in un mondo, quello reale, in cui non è dato ai cavalli di vomitare. Alchimia della creazione sulla realtà. Ma questo è un altro paio di maniche...

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI GENERALI

- Bauman Z., 2008, *Vita liquida*, trad. di M. Cupellaro, Roma, Laterza (ed. orig: *Liquid life*, 2005).
- Compagnon A., 1979, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil.
- Freud S., 2012, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, trad. di S. Candreva, Torino, Bollati Boringhieri (ed. orig: *Das Unbehagen in der Kultur*, 1930).
- Sapienza C., 2013 *Il sentimento oceanico e il Sé Cosmico nella creazione artistica contemporanea*, «PsicoArt – Rivista on line di arte e psicologia» 3, en ligne: <http://psicoart.unibo.it/article/view/3458/2824> (consultazione: 7 ottobre 2013).

AUTORE

Opere di Jean-Philippe Toussaint

- Toussaint J.-Ph., 2002, *Faire l'amour*, Paris, Les éditions de Minuit.
- , 2005, *Fuir*, Paris, Les éditions de Minuit.
- , 2009, *La Vérité sur Marie*, Paris, Les éditions de Minuit.
- , 2012, *L'urgence et la patience*, Paris, Les éditions de Minuit.
- , 2013, *Nue*, Paris, Les éditions de Minuit.

Bibliografia sull'autore

- Blanckeman B., 2012, *Faire l'amour 'à la Toussaint'*, in M. Dambre-B. Blanckeman (eds.), *Romancier minimalistes 1979-2003*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle: 141-153.
- Dubois J., 2010, *Avec Marie*, «Textyles» 38: 13-23.
- Harang J.-B., 2002, *Rencontre avec Jean-Philippe Toussaint pour «Faire l'amour» effeuillé page après page*, «Libération livres» 19 Septembre 2002, en ligne: http://www.liberation.fr/livres/2002/09/19/en-belge-dans-le-texte_415955 (consultazione: 2 settembre 2013).
- Joubert S., 2013, *Un sentiment océanique*, en ligne: <http://sophiejoubert.wordpress.com/2013/09/10/un-sentiment-oceanique/> (consultazione: 25 settembre 2013).
- Lançon Ph., 2013, *Le dernier volet de la tétralogie amoureuse de Jean-Philippe Toussaint*, «Libération» 5 septembre 2013, en ligne: http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=2915 (consultation: 28/05/2014).
- Ost I., 2010, *Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint*, «Textyles» 38: 77-87.
- Sulser E., 2013, *Jean-Philippe Toussaint, maître en jeux de piste*, «Le Temps livres», en ligne: <http://www.letemps.ch/Page/Uuid/e66bdd14-1c83-11e3-8b69512724d1e2f9%7C2#.UkwmwddI72Lw> (consultazione: 20 settembre 2013).

«MIROIR, MIROIR», VÊTURE ET ACCESSOIRES DANS LES RÉÉCRITURES DE «BLANCHE-NEIGE»

Pascale Auraix-Jonchière
UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE – CELIS

Le conte des frères Grimm, «Blanche-Neige», se caractérise par une grande sobriété descriptive. La récente transposition poétique qu'en a proposée Philippe Beck dans ses *Chants populaires* en témoigne. La pièce en vers libres, *Réversibilité, D'après «Blanche-Neige»* (Beck 2007: 73), fait du conte un récit chromatique: la Princesse éponyme, «une enfant à trois couleurs» (72) qui suffisent à la parer, n'a donc point besoin de vêtue: blanche, «[e]lle est comme le jour». De parure, il n'est donc pas question, sinon de ces fameuses marchandises vendues par la reine déguisée, qui se présentent comme autant de tentations:

Lacet coloré, peigne rond,
Pomme à deux couleurs. (73)

À la suite de quoi Blanche-Neige se trouve, pour un temps, «décolorée» (*Ibidem*). Le poème, qui est une épure, traduit l'essence d'une histoire qui se passe aisément de détails: ce sont bien, en effet, les couleurs qui dominent. Pourtant, la seule d'entre elles à n'être pas précisée, celle du lacet, fait exception et pointe un objet qui, accompagné du peigne, a valeur d'accessoire.

J'ai pu montrer ailleurs que ce «lacet», colifichet insidieux, avait valeur métonymique dans le conte et désignait en réalité une parure dont les variations des traductions françaises au cours du XIX^e siècle soulignent l'importance¹, engendrant des effets de sens fondamentaux. La seule pièce ves-

¹ Je renvoie sur ce point à la communication *Textile et colifichets dans le conte merveilleux. L'exemple de «Blanche-Neige» des frères Grimm au XIX^e siècle: traductions et réécriture en France*,

timentaire que mentionnent les Grimm (là aussi indirectement) est en fait le corset, dont le laçage intempestif asphyxie la jeune fille, dès lors «Décolorée», nous l'avons dit, pour avoir cédé à l'attraction fabuleuse de «couleurs» autres que les trois qui la définissent, dans une harmonie dont on mesure la fragilité.

On s'étonne en revanche que la Reine, dont on est réduit à imaginer la magnificence par contraste avec la pauvreté des habits qu'elle endosse pour se rendre dans la maisonnette de la forêt, ne soit jamais décrite, elle qui est constamment associée au miroir, objet par excellence de la coquetterie. Or l'histoire de Blanche-Neige ne prend sens que par rapport au conflit qui l'oppose à la marâtre, dans une relation de rivalité qui se noue autour du concept de féminité².

Avec le conte de Jean Lorrain, «La Princesse Neigefleur»³, un tournant significatif s'amorce à la fin du siècle. Ce texte est sans doute le premier à rescénariser le conte en se fondant sur une inversion surprenante: «Dans *La Princesse Neigefleur* [...], et malgré le titre, en cela trompeur, le personnage principal n'est pas Neigefleur, mais la marâtre, la cruelle reine Imogine, toute concentrée sur sa jalousie méchante et maladive» (Prince 2012: 87). Le conte s'ouvre *in medias res*, sur l'échec de la reine, qui comprend qu'elle n'est pas parvenue à éliminer l'enfant «de ses mains royales» (Lorrain 1993: 324). On ne trouvera aucune description vestimentaire de celle qui faillit mourir étranglée par un «lacet de soie» dont l'existence ne tient ici qu'à la dimension intertextuelle du motif, dans un récit qui commence au moment précis où le destin de la Princesse bascule. C'est au contraire dans son «éblouissante nudité» qu'elle sera donnée à rêver au lecteur, lors d'une scène de flagellation magique qui procède de toute évidence d'une relecture du conte de Mme d'Aulnoy, «Gracieuse et Percinet»⁴.

Cette inversion inaugurale entraîne donc une focalisation du récit sur la reine. Il en ira fréquemment de même dans les réécritures ultérieures de «Blanche-Neige», qui proposent un nouvel équilibre des différents acteurs de l'histoire: la reine, mais aussi le roi, le prince ou encore le chasseur. Notons corrélativement le transfert générique, privilégié dans ces reconfi-

colloque international *Sociopoétique du textile: tissus et vêtements chez les écrivains français au XIX^e siècle*, 5-7 septembre 2013, CNCS, Moulins. À paraître.

2 Voir en particulier sur ce point Zipes (2006). Selon lui, ce qui explique la permanence du conte est la lutte des femmes entre elles pour s'accaparer l'attention de l'homme dans une violente compétition que l'environnement social ne permet pas d'atténuer (page 136 par exemple).

3 D'abord publié dans *L'Echo de Paris*, le 9 janvier 1894, sous le titre *Conte pour la Nuit des Rois*. Il sera intégré au volume *Sensations et Souvenirs* en 1895, puis dans *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, chez Ollendorff en 1902. Notre édition de référence est celle que présente Jean de Palacio (Lorrain 1993).

4 Dans ce conte, la princesse Gracieuse est fouettée par «quatre furies» auxquelles «le galant Percinet» jette un enchantement: «elles pensaient avoir des verges à la main, c'était des plumes de mille couleurs» (Aulnoy 2008: 57).

gurations: le conte se transpose volontiers au théâtre, quand il ne se fait pas poème. La dramatisation du texte a d'évidentes incidences stylistiques, mais induit également un traitement différent des personnages et un impact plus important de la représentation visuelle. C'est pourquoi les reines qui s'opposent désormais à leurs filles ou à leurs belles-filles portent parure. La scène peut d'ailleurs se focaliser sur un ornement particulier, qui fait sens. L'image joue enfin un rôle majeur dans les transpositions filmiques, télévisuelles ou cinématographiques, qui se sont multipliées récemment. Enfin, l'album, plus encore que le livre illustré, présente un cas de figure intéressant, donnant corps à des personnages aux tenues souvent étonnantes et contrastées.

C'est l'évolution frappante de ce traitement de la parure – quasiment absente au départ –, que j'aimerais suivre en quelques étapes qui me semblent fondamentales.

I. LE PASSAGE AU JAUNE

Dans le conte de Grimm, à côté de la trichromie essentielle à l'histoire dans «Schneewittchen» (le blanc, le rouge et le noir), deux couleurs mentales sont mentionnées, que Philippe Beck intègre à son poème:

L'interrogatoire du miroir
Crée de nouvelles couleurs dans le cœur
De la mère suivante:
Jaune et vert.

(2007: 72)

Le contexte est clair: il s'agit bien du «cœur» de la nouvelle reine. Imogine quant à elle se présente d'emblée revêtue d'une «lourde dalmatique de brocart jaune enrichie de lys et de feuillages de perles» (Lorrain 1993: 321), qu'elle déchire de rage «dans toute sa longueur». La description combine éléments psychologiques et vestimentaires. Si le jaune et la richesse du brocart et de ses luxueux ornements intègrent la reine au chatoiement coloré qui caractérise ici l'esthétique orientaliste et décadente de Jean Lorrain, comme l'a bien montré Nathalie Prince, ils se détachent cependant des notations chromatiques variées qui s'incrustent dans le récit. Dans le cortège des Rois Mages qui apparaît bientôt, c'est en effet l'or qui domine. Mais la robe d'Imogine à l'orée du récit n'est point d'or: elle est «jaune» comme le fiel. Robe couleur de bile et de traîtrise plutôt que de lumière, la somptueuse tenue jaune fait signe vers la perversion de la reine.

Dans la version cinématographique du conte signée Tarsem Singh, avec Julia Roberts dans le rôle de la Reine, le parti pris de réécriture parodique

s'accompagne d'une esthétique opéradique qui privilégie le jeu fastueux des couleurs (Singh 2012). Il est malaisé de proposer une analyse sémiotique des tenues mirifiques qu'endosse successivement la reine narratrice, qui propose, tout de jaune vêtue, de raconter sa propre histoire en lieu et place de celle, plus attendue, de Blanche Neige, dont elle entend usurper le rôle d'héroïne. Il semble bien cependant que les robes somptueuses et chargées, jaune, puis rouge sang au moment du crime («Je veux qu'on la tue»), recouverte d'une vaste cape à capuchon noir au moment où la reine tente une seconde fois d'éradiquer sa jeune rivale, blanche en plumes de cygne extravagantes lors de son simulacre de mariage, fassent système. La robe jaune – même si toute une séquence se décline dans cette couleur (Blanche Neige arbore une cape jaune lorsqu'elle s'enfuit dans la forêt) – ponctue l'*opus* de ses apparitions éclatantes à des moments clés, qui traduisent l'envie de la Reine vindicative, sa soif de jeunesse éternelle et sa haine de Blanche-Neige, ici âgée de dix-huit ans. En particulier, l'image ouvre et clôt l'histoire, en lien avec l'emprise jalouse de la narratrice, détentrice d'une parole susceptible d'inverser les destinées. Mais c'est compter sans la co-présence de son double pâle, littéralement privé de couleur, image menaçante de la vieillesse qui finira par faire s'évaporer le jaune.

À la fin du conte de Jean Lorrain, c'est le jaune qui se referme sur la reine dans la forêt nocturne et enneigée. Les yeux des loups qui l'encerclent rappellent la somptueuse robe de l'envie présente à l'ouverture du récit: «De tous les points de clairière une multitude d'yeux brillants la fixaient: c'était comme un cercle d'étoiles jaunes refermé sur elle» (Lorrain 1993: 330) Mais n'est-ce pas plutôt la jalousie, celle-là même qui lui faisait détruire sa belle tenue d'apparat, qui déchire finalement «la méchante reine Imogine» (331)⁵?

2. LA ROBE 'ZOOMORPHIQUE'

La dimension animale du personnage (qu'évoquent ses liens avec le chasseur et sa dimension anthropophage), rarement évoquée dans la description littéraire des vêtements, se répercute avec constance sur son traitement pictural.

Dans l'album de Benjamin Lacombe, *Blanche Neige* (2012), les animaux se mêlent, voire se substituent à la parure. Une première fois, lorsqu'il s'agit de dépeindre la «nouvelle épouse» du roi, «d'une très grande beauté, mais fière et arrogante» (9), celle-ci, richement parée, ornée de lourds bijoux de perles et d'améthystes qui encerclent son cou, et portant diadème, se mire «dans son miroir magique» (*Ibidem*). L'harmonie est funèbre: robe de velours ou de lampas damassée dans les tons de noir, ferronnerie noire du diadème ouvragé, blancheur grisée de la perruque et des perles, accord grenat de la col-

5 Le syntagme «la méchante reine Imogine» clôt le conte (331).

lerette au plissé satiné, des lèvres peintes et des bijoux (pendentif et boucles d'oreilles), dans une esthétique élisabéthaine revisitée. En effet, comme l'a bien souligné Catherine Tauveron, «de sa collerette, sortent, comme des appendices, trois serpents, principes du mal par excellence, dont l'un exhibe l'intérieur, également purpurin, de sa bouche. Femme serpent dédoublée (son visage et son reflet se font face dans un miroir virtuel), femme Méduse aussi tant les reptiles qui sortent de son double corps semblent des tentacules, la reine est une femme diablesse précisément parce qu'elle est un monstre composite, pétri d'animalité» (Conan-Pintado-Tauveron 2014: 101). Or, ce qui frappe ici est le fait que l'hybridité tient autant au vêtement qu'au personnage: les serpents, bijoux vivants, rédupliquent les bijoux inertes qui parent le corps féminin et enserrant le col, et le dessin exploite l'ambiguïté des formes. Que penser en effet de ces épauettes luisantes et couturées qui se confondent avec les courbes ophidiennes? Une seconde illustration parachève l'effet de mirage, pour représenter cette fois la reine «verte de jalousie» (Lacombe 2012: 13). Celle-ci, qui arbore même coiffure, même diadème et mêmes pendants d'oreilles, est devenue femme-oiseau. Sa nouvelle parure – celle du paon – évoque, par-delà tout le symbolisme qui s'en dégage, traînes et ornements somptueux et extravagants. On pense à la «jupe-paon» dont Audrey Beardsley dota la Salomé d'Oscar Wilde en 1892. Qui plus est, l'image met en relief un contraste entre la reine élégante et animale et la jeune Blanche Neige, enfermée dans une cage et comme gullivrisée, et dont on note la constance de la tenue: une simple robe blanche à peine rehaussée d'un galon de perles, ton sur ton, un cordon blanc dans les cheveux. Le vert de la jalousie prend des proportions littéralement effrayantes, dans un déploiement de luxe vestimentaire qui n'est pas sans évoquer le texte de Jean Lorrain. Après avoir tenté de faire châtier Blanche Neige avec des «verges» qui se transforment «en plumes de paon», la «malfaisante reine Imogine», pour égarer l'esprit de son époux, le roi, fait rôti pour lui «un paon merveilleux, dont elle avait traîtreusement remplacé le foie par un salmigondis d'œufs de lézard et de jusquiame» (Lorrain 1993: 108, 122). Chez Benjamin Lacombe, l'image se fait ironique. La robe, dans sa diaprure d'ocelles, exhibe la prétention désormais bafouée de la beauté prétendument immortelle⁶. Le zoomorphisme vestimentaire frappe par son ambivalence: le paon, emblème ostentatoire d'orgueil, dévoile ici tout à la fois la couleur verte de la peur, du dépit et de la rage⁷.

La parure animale, qui désigne les potentialités maléfiques du personnage, figure donc aussi sa destinée fatale, idée largement exploitée par Rupert Sanders, dans *Blanche-Neige et le chasseur* (2012), qui n'est d'ailleurs pas sans présenter d'analogies avec les illustrations de Benjamin Lacombe. À propos

6 On sait que la chair du paon étant réputée imputrescible au Moyen-Âge, l'oiseau en vint à symboliser une forme d'éternité ou d'incorruptibilité.

7 Sous l'expression «verte de jalousie» (page 13), s'entendent d'autres tournures, voisines, comme «être vert», «vert de peur» ou «vert de rage».

de la reine, incarnée par Charlize Theron, la costumière, Colleen Atwood, explique: «Ses costumes s'assombrissent au fur et à mesure que le film avance, pour refléter sa descente aux enfers. Cape rebrodée de plumes de coq qui se transforme en nuée de corbeaux, robe rebrodée de crânes d'oiseaux miniatures... Tous ses costumes comprennent des détails symbolisant la mort» (Laurelli 2012). L'une des images les plus frappantes est précisément celle qui présente le personnage tout de noir vêtu, d'un noir dense et soyeux, et arborant la fameuse cape de plumes, surmontée d'une haute collerette. Couleurs et formes, style vestimentaire, sont identiques dans l'album et dans le film⁸. Mais l'image mobile permet de mettre en scène le mouvement même de la métamorphose: la robe se délite; grâce à un effet de mosaïque, elle se fragmente en autant d'éclats couleur d'ébène, qui se transforment en corbeaux vivement dispersés. Le mouvement centrifuge imposé à la reine symbolise la violence de la fêlure dont elle est victime. Toutefois, la comparaison des images ne se fait pas entre la femme-paon et la reine-oiseau, mais entre la reine aux serpents de Lacombe et la reine corbeau. Elle repose davantage sur l'idée même de parure zoomorphique que sur la précision de l'analogie animalière. C'est là attribuer au vêtement, qui fait corps avec le personnage, dont il exprime les secrets tropismes et les failles internes, une puissante valeur symbolique.

3. L'OBSCURE ET LA DIAPHANE

Parure mentale, la vêtue permet de distinguer plusieurs facettes de la figure maternelle dans les réécritures contemporaines du conte. Après 1812⁹, le récit des Grimm se fonde sur le relais d'une figure maternelle par une autre, qui lui est antinomique. À la première s'associe la trilogie inaugurale du blanc, du rouge et du noir; le blanc surtout, puisque dans le tableau qui sert de portique au conte, c'est le motif de la neige (dont on relève sept occurrences dans le paragraphe liminaire) qui ressort. La suivante se définit par contraste. C'est pourquoi sans doute certains illustrateurs font le choix de simplement opposer alors le noir au blanc. Dans son album, Angela Barrett (Poole-Barrett 2002), à vrai dire, n'introduit que peu de différences dans la peinture des tenues au fond assez semblables qu'arborent les deux reines: pour l'une comme pour l'autre, même pelisse brune, à ceci près que l'étoffe en paraît plus souple sur la première image, où l'expression rêveuse, la posture du personnage tourné vers l'extérieur, l'harmonie du «tissu en or» rebrodé de «perles»¹⁰ qui s'échappe par flots du tambour que la reine tient sur ses genoux, créent une harmonie faite de douceur et de luminosité. Mais l'arrière-plan de couleurs tendres (ocre rosé et jaune pâle), et sur-

8 C'est ce qu'a mis en évidence une comparaison effectuée sur le site www.bizarre-benjaminlacombe.net, consulté le 21/09/2013.

9 Il ne figure dans cette version qu'une seule mère.

10 *Ibidem*. Aucune pagination ne figure dans l'album.

tout le blanc de l'extérieur enneigé qui occupe les deux tiers de l'illustration, se répercutent sur la perception des couleurs du vêtement, qui s'en trouvent comme éclairées. À l'inverse, à la page suivante, la «nouvelle épouse» porte une lourde pelisse qui semble de fourrure animale sur une robe couleur de grenat. Tournée vers sa propre image, qui se reflète dans une psyché à l'imposant cadre d'ébène, orné de candélabres diffusant une pauvre lumière, elle se fond dans un décor nocturne lourd de menaces. La silhouette de la reine se confond avec la tenture gris sombre du mur; la traîne de sa pelisse semble se prolonger dans la peau de bête (un loup) qui recouvre le sol, dans les mêmes tons de gris et de noir fondus. L'illustration suivante permet en outre de l'apercevoir par une fenêtre à demi ouverte, sur fond sombre, entièrement vêtue de gris, en contraste avec un intérieur gaiement coloré où le roi joue avec sa fille. Le jeu des analogies et des différences tient donc pour l'essentiel à la coloration dont s'imprègne au final la parure.

Eric Battut (Grimm-Battut 2002), pour sa part, dans un autre album, fait le choix du contraste explicite. Cette fois, l'œuvre se décline tout uniment dans les trois couleurs du conte, et les personnages sont figurés par autant de petites touches. Dans ce contexte, la reine qui coud à sa fenêtre est tout de rouge et de blanc vêtue. La parure reste sommaire dans ce parti pris esthétique qui repose sur une sorte de schématisme suggestif: longue robe écarlate, cape aux plis représentés par d'imprécises rayures blanches, hennin rouge et blanc. L'«autre épouse» en revanche est constamment représentée vêtue de noir: robe et coiffe, d'où ressort sa face blafarde. Plus tard, déguisée en vieille marchande, elle portera robe et bonnet – ou fichu – également noirs.

Le noir et le blanc, de fait, ont tendance à caractériser le contraste des deux mères, voire la dualité de la figure maternelle. Ce traitement est du reste conforme à l'évolution même du récit des frères Grimm. Natacha Rimasson-Fertin remarque que «le contraste entre l'héroïne et sa marâtre a été renforcé d'une édition à l'autre par l'ajout d'adjectifs et d'expressions proverbiales» (1995: 305), contraste qui se répercute en conséquence sur la perception des deux reines.

Dans l'œuvre dramatique d'Howard Barker, *Le Cas Blanche-Neige* (2002), Blanche-Neige se souvient en ces termes de celle qu'elle nomme sa «vraie mère»:

BLANCHE-NEIGE – Elle portait des robes amples

LA REINE – C'est vrai?

BLANCHE-NEIGE – Oh oui sans le moindre doute mais des robes d'une étoffe légère qui collait au corps quand le vent soufflait je dis le vent même la brise ou le simple fait de se mouvoir produisait le même effet apparemment

Je porterai des robes d'étoffe légère (Barker 2002: 123)¹¹

¹¹ Le manque de ponctuation est voulu dans le texte.

Avec sa légèreté superlative, l'étoffe des robes a pour effet paradoxal de «coler au corps» tout en le dématérialisant. Alors même qu'aucune couleur n'est mentionnée, cette impression vaporeuse appelle des images de clarté. Mais ce qui importe ici est la coupe du vêtement et sa texture. Par contraste, la tenue «provocante» de la reine, qui «exhib[e son] corps dans [des] vêtements moulants» (*Ibidem*) – elle que l'on découvre «nue dans la forêt» (119) avec son amant, le bûcheron, à qui elle offre ses «sous-vêtements» (120) à l'ouverture de la pièce –, érotise le corps et en décuple la présence. Tout ou presque, d'ailleurs, est affaire de corps, dans cette tragédie qui oppose pureté et dépravation, innocence et maturité, dans une lutte âpre qui représente l'enjeu de l'apparence dans le rapport au pouvoir¹². C'est sans doute pour cette raison que les notations vestimentaires, pourtant peu nombreuses, y ont une telle puissance de signification. Dans la scène 11, la reine, dont l'humeur s'assombrit car elle se voit détrônée par Blanche-Neige, qui accapare l'amour du roi, réclame une robe camisole:

LA REINE – allez chercher la robe blanche celle avec tous les boutons et ne me dites plus jamais ce qu'il faut que je permette les boutons qui vont de la cheville jusqu'au cou Je suis enfermée aujourd'hui je suis un fourreau de meurtrissures et de contusions (146)

Plus que la couleur (mais l'on comprend que ce blanc est signe de deuil, et qu'il dit l'effacement de toute forme de vitalité), c'est l'allure du vêtement qui prend une dimension symbolique, dont la reine se fait ici l'interprète. Le «fourreau», terme de couture propre à qualifier la robe blanche, se métaphorise pour dire l'aliénation du sujet féminin, qui amorce une inexorable descente aux enfers.

De même, le film télévisé *Miroir mon amour*¹³ annonce par son titre le jeu de reduplication et de dédoublement sur lequel se fonde la représentation de la figure maternelle. Les deux mères apparaissent de façon en tout point contrastée. La Reine Aurore (incarnée par Aurore Clément), au visage «très doux et lumineux», est «vêtue d'étoffes vaporeuses et claires»¹⁴. Elle est la mère du prince, mais déclare à Blanche-Neige: «Vous serez la fille que je n'ai jamais eue»¹⁵. Pâle reflet de la première reine dans le conte des Grimm, c'est encore elle qui, plus tard, se pique en cousant¹⁶. C'est en partie

12 La thèse que développe J. Zipes à propos de «Blanche-Neige» dans son ouvrage (2006), est que l'impact du conte vient de ce qu'il traite d'une compétition cruciale entre les femmes pour maintenir ou prendre le pouvoir dans une société patriarcale.

13 Flach film production, scénario écrit par Siegrid Alnoy et Lise Machebœuf. Mes remerciements vont à S. Alnoy, qui m'a permis d'exploiter le scénario.

14 *Ibidem*, scénario version 3, du 14/11/2011, p. 8.

15 *Ibidem*, p. 8.

16 *Ibidem*, p. 21.

par son vêtement qu'elle s'oppose à la reine brune couronnée d'or (jouée par Fanny Ardant), dont un gros plan dévoile les pulsions anthropophages (réelles ou supposées) au début du film. Celle-ci, comme chez Barker, porte des tenues «terriblement élégante[s]»¹⁷ et provocantes. Son «dressing», que Blanche-Neige examine, contient «des robes plus somptueuses les unes que les autres»¹⁸, dont la princesse estime qu'elles «ne sont plus taillées pour» sa mère vieillie¹⁹, dont elles accusent la silhouette.

Ainsi, par le vêtement, les deux femmes – la blanche et la noire, la vaporeuse et la sulfureuse –, donnent à voir les contours d'une opposition essentielle, dont la nature des tenues permet de suivre les variations de sens.

4. VÊTEMENT ET PASSATION DES POUVOIRS

Les versions les plus récentes du conte mettent enfin l'accent sur le triomphe de l'accessoire, corset ou chaussures. La pièce d'Howard Barker s'ouvre sur une citation qui correspond au terrible dénouement du conte, l'épisode des pantoufles de fer: «La méchante marâtre de Blanche-Neige fut elle aussi conviée au festin. Mais on avait déjà mis sur le feu des pantoufles de fer que l'on apporta avec des tenailles et déposa devant elle. Puis on la força à chausser ces souliers rougeoyants, et à danser jusqu'à tomber raide morte» (2002: 117). Cette séquence finale, dans laquelle les souliers rougis au feu sont l'emblème du châtiment, peut donner lieu à une expansion qui confère à la chaussure un rôle à part entière. Je me concentrerai pour terminer sur ce dernier accessoire.

Dans ces relectures du conte, la chaussure assure tout à la fois pouvoir et séduction. La reine d'Howard Barker affirme ainsi, dès la scène 1: «que suis-je donc sans mes chaussures / Une enfant peut-être» (2002: 120)²⁰. Représentées métonymiquement par le bruit de leurs talons, celles-ci donnent littéralement corps à la reine, comme l'indique cette remarque de la vieille servante aveugle: «Majesté / Le son de vos talons dessine votre corps même pour mes yeux d'aveugle» (132). Quant au jeune Askew, avatar du prince, il est fasciné par «le rythme envoûtant» des «talons» de la reine «martelant la pierre» (150). Ce bruit lancinant avertit de même de la puissance ou de la faiblesse de la reine, selon qu'il croît ou décroît, dans la traduction filmique de Siegrid Alnoy. L'accessoire assure ainsi doublement sa présence, visuelle et sonore. Il s'agit en effet, comme le précise le scénario de *Miroir mon amour*, d'une «paire d'escarpins noirs, très noirs, hauts, très hauts» (Alnoy 2012: 23).

17 *Ibidem*, p. 35.

18 *Ibidem*, p. 72.

19 *Ibidem*, p. 73.

20 Quant à Blanche-Neige, elle affirme: «Vous ne faites pas autant d'effet sans talons (*un temps*) Toute ma vie j'ai eu peur de vous mais en réalité c'est de vos talons que j'avais peur (*elles rient*)» (Barker 2002: 120).

Sans doute n'est-il guère pertinent de commenter les phénomènes langagiers (reprises et hyperboles) dans un scénario: l'insistance verbale toutefois se traduit en images par des focalisations sur les pieds de la reine chaussés d'escarpins, qui avancent rythmiquement sur le sol sonore. Si les dénouements diffèrent, la force de l'accessoire se confirme. Dans la version filmique, Blanche Neige est intronisée femme dès lors qu'elle ose arborer à son tour «une paire d'escarpins noirs, très noirs» (78). Dans la pièce de Barker, elle est consacrée par un rite baptismal sanglant, dans et par le renoncement forcé de la reine. Après l'épreuve des «pantoufles de fer» converties en escarpins chauffés à blanc, celle-ci abdique en effet ses pouvoirs de femme, laissant Blanche Neige affronter à son tour cette destinée nécessairement fatale.

Dans le processus de reconfiguration, assimilable à une forme de traduction du conte, la place accordée au vêtement participe de la réévaluation du sens de la Fable. L'exemple de la reine est éloquent: non décrite dans le conte allemand, elle arbore maintes parures fortement caractérisées, tant au théâtre que dans les albums consacrés à la jeunesse ou qu'au cinéma. Il va de soi que le processus de «*transmodalisation*»²¹ à l'œuvre dans notre corpus: passage du conte au théâtre puis à l'album, au scénario ou au long métrage, entraîne une focalisation sur l'élément visuel, qui n'a pas même fonction dans l'économie du conte. Une évolution est néanmoins sensible dans le traitement des personnages: le rôle grandissant accordé à la Reine se mesure notamment à l'attention portée à ses tenues vestimentaires et aux accessoires qui sont les siens. Par là, tout un système se met en place, qui structure la représentation et permet, au-delà d'une simple sémiotique du vêtement, d'évaluer l'évolution des rapports sociaux et intergénérationnels.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

OUVRAGES

- Aulnoy Madame d', 2008, *Contes de fées*, Paris, Gallimard (Folio classique), (1697).
 Barker H., 2002, *Gertrude (Le cri)*, *Le Cas Blanche-Neige*, traduit de l'anglais par C. Menon, Paris, Maison Antoine Vitez (Editions théâtrales).
 Beck Ph., 2007, *Chants populaires*, Paris, Flammarion.
 Conan-Pintado C.-Tauveron C., 2014, *Fortune des Contes des Grimm en France*, Clermont-Ferrand, PUBP (Mythographies et sociétés).
 Genette G., 1992, *Palimpsestes*, Paris, Seuil (Points).
 Lorrain J., 1993, *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, J. de Palacio (ed.), Paris, Séguier (Bibliothèque décadente), (1894).

²¹ Genette désigne ainsi « toute espèce de modification apportée au mode de représentation caractéristique de l'hypotexte » (1992: 395).

- Prince N., 2012, *Le merveilleux à la renverse: de «Schneewittchen» à «Neigefleur»*, in U. Heidmann (ed.), *Le dialogisme intertextuel des contes de Grimm*, «Féeries» 9: 85-106.
- Rimasson-Fertin N., 2009, *Contes pour les enfants et la maison. Collectés par les frères Grimm*, Paris, Corti.
- Zipes J., 2006, *Why fairy tales stick*, Routledge, New-York.

ALBUMS

- Grimm J.-W.-Battut E., 2002, *Blancheneige*, traduction de M. Robert, Paris, Didier (Jeunesse).
- Lacombe B., 2012, *Blanche Neige*, Toulouse, Milan (Jeunesse).
- Poole J.-Barrett A., 2002, *Blanche-Neige*, Paris, Kaléidoscope.

FILMOGRAPHIE

- Alnoy S., 2012, *Miroir mon amour*, Flach film production, diff. 26/10/2012, Arte, 90'.
- Sanders R., 2012, *Blanche-Neige et le chasseur*, 126'.
- Singh T., 2012, *Blanche neige, ou Miroir, miroir*, 105'.

SITOGRAFIE

- Laurelli M., 2012, *Blanche-Neige et le chasseur, les costumes ensorcelants de Colleen Atwood*, «L'express» 14/06/2012, en ligne: http://www.lexpress.fr/styles/mode/blanche-neige-et-le-chasseur-les-costumes-ensorcelants-de-colleen-atwood_1126668.html#XhxHMou54zyzHODs.99 (consultation: 22/09/2013).
- www.bizarre-benjaminlacombe.net (consultation: 21/09/2013).

«CAPPELLI DI PARIGI E IDEE DI NEW YORK»
LA MODA FRANCESE NELLA NARRATIVA DI EDITH WHARTON

Gianfranca Balestra
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

In *Autres Temps...*, un racconto di Edith Wharton pubblicato nel 1911, la protagonista osserva perplessa due giovani donne «with the latest Paris hats on their heads and the latest New York ideas in them» (1968: 259)¹. La frase mette in rilievo un duplice intreccio, che si trova al centro della vita di Edith Wharton e di molte sue opere: la dualità fra Parigi e New York, fra abbigliamento e idee. La narrazione di questa duplice presenza si può trovare declinata in vario modo e può rappresentare un connubio armonico o una dicotomia insanabile, incarnare valori positivi o negativi, secondo il periodo storico di riferimento e soprattutto secondo lo sguardo di chi osserva e la voce di chi narra. Nel racconto in questione indossare cappelli di Parigi e avere idee di New York potrebbe essere un segno della modernità di inizi Novecento, quando le grandi innovazioni sembrano ormai provenire dagli Stati Uniti, ma la moda francese continua a dettare i canoni del gusto. Tuttavia l'osservatrice, che si trova su una nave diretta a New York dopo diciotto anni di 'esilio' in Europa, è una donna legata al passato e a categorie antiquate, per la quale è difficile decodificare i segni, capire i nuovi costumi americani, determinare dall'aspetto e dal comportamento la condizione sociale e morale delle giovani. Il suo sguardo straniato è in grado di riconoscere la moda francese, ma incapace di comprendere le nuove idee e ancor meno il rapporto, su cui peraltro si interroga, fra apparenze e realtà, abito e identità: «But in the present fluid state of manners what did anything imply except what their hats implied – that no one could tell what was coming next?» (*Ibidem*). Lo stato presente dei costumi le appare 'fluidò', un aggettivo affine alla definizione attuale di società 'liquida'

¹ Il racconto fu pubblicato prima con il titolo *Other Times, Other Manners* in «The Century Magazine» nel 1911 e poi con il titolo definitivo *Autres Temps...*, significativamente in francese, nella raccolta *Xingu and Other Stories* del 1916.

teorizzata da Zygmunt Bauman, dove tutto cambia rapidamente. Fra la società fluida della modernità di Wharton e quella liquida di Bauman intercorre un secolo, ma per quanto concerne la moda i sintomi sono gli stessi: un processo di accelerazione dei cambiamenti determinato dalla società dei consumi, che si manifesta con forza negli Stati Uniti a cavallo fra Otto e Novecento, sapientemente studiato da Thorstein Veblen in *The Theory of the Leisure Class* (1899) e raccontato con efficacia realistica e immaginativa dalla scrittrice. Nella narrativa di Wharton, in effetti, la moda diventa uno degli indicatori più significativi delle trasformazioni sociali, senza l'applicazione di formule rigide, ma con una vasta gamma di riferimenti temporali e connotazioni psicologiche. D'altro canto, scrive Roland Barthes, uno degli studiosi più attenti al fenomeno della moda, «Il vestito riguarda tutta la persona, tutto il corpo, tutti i rapporti dell'uomo con il suo corpo, così come i rapporti del corpo con la società» (2006: 82), e questo spiega perché i grandi scrittori si siano spesso preoccupati dell'abbigliamento nelle loro opere. Barthes ricorda pagine molto belle su questo tema di Balzac, Baudelaire, Poe, Michelet e Proust, ai quali si può certamente aggiungere Wharton.

Come la critica non ha mancato di osservare², la narrativa di Edith Wharton è fortemente marcata dall'esperienza dell'espatrio, che si manifesta nella rilevanza del tema internazionale, nella presenza di personaggi espatriati, in ritratti degli Stati Uniti da una prospettiva europea e viceversa. All'epoca della stesura del racconto citato, Wharton era ormai residente a Parigi, in rue de Varenne, dopo anni di viaggi transatlantici annuali che l'avevano portata in giro per l'Europa e a risiedere sempre più a lungo in Francia. New York e Parigi sono i due poli di attrazione della scrittrice, nata a New York nel 1862 e morta a St. Brice-sous-Forêt, vicino a Parigi, nel 1937. Come lei stessa ci racconta nell'autobiografia *A Backward Glance*, l'amore per Parigi e la Francia era nato precocemente, fin dai primi viaggi compiuti con la famiglia da bambina, con lunghi soggiorni a Roma, Firenze e Parigi, che la avevano immersa nella cultura europea, sviluppando il suo ideale di bellezza e il gusto per l'arte e l'architettura. In *French Ways and Their Meaning*, una raccolta di saggi scritti durante gli ultimi anni della I guerra mondiale intesi a spiegare la cultura francese al pubblico americano, Wharton esalta il modello francese di civiltà, che vede come guida non solo per l'arte, il gusto e l'eleganza, ma anche per le idee e gli ideali, ricordando che gli Stati Uniti avevano importato dalla Francia, oltre alla moda, i concetti di libertà e giustizia su cui si basano le istituzioni americane (Wharton 1919: 113). La scrittrice considera la moda francese espressione di una cultura capace di armonia, equilibrio e proporzioni, così come accade nelle istituzioni, nell'architettura e nell'arte, arrivando a scrivere che «the artistic integrity of the French has led them to feel from the beginning that there is no difference in kind between the curve of a woman's hat-brim and the curve of a Rodin marble» (39). Che

2 Oltre alle biografie di Wharton, si vedano Joslin-Price (1993) e Balestra (1994).

cosa succede quando la moda francese viene importata negli Stati Uniti e diventa oggetto di consumo, *status symbol* scisso dalla cultura che lo ha prodotto? Che cosa succede quando chi indossa il cappello francese non possiede il gusto e l'eleganza che lo hanno prodotto, quando, in altre parole, il cappello di Parigi è sulla testa di chi ha idee di New York? Da una prospettiva contemporanea della globalizzazione la domanda può apparire ormai superata, ma nella fase di passaggio a cavallo fra Otto e Novecento, l'interrogativo e le possibili risposte assumono connotazioni culturali interessanti nella narrativa di Wharton. Basti ricordare le veementi accuse che nel romanzo *The Custom of the Country* il nobile marito francese rivolge alla moglie Undine, prototipo dell'americana insensibile all'arte e alla cultura, intenta solo ad acquisire ricchezza, abiti, gioielli e mariti, concentrata a copiare i costumi francesi senza capire il loro significato. La sua scalata sociale dalla provincia alla aristocrazia americana a quella francese passa anche attraverso gli abiti che indossa e impara a conoscere attraverso le riviste di moda e le cronache mondane dei giornali, con una forza imitativa e acquisitiva completamente disgiunta dalla storia e dalla cultura.

La fruizione della moda francese nell'alta società americana dell'Ottocento è ben documentata da studi specialistici, che confermano la rappresentazione che la scrittrice offre nelle sue memorie e nell'opera narrativa. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento l'alta moda francese stabiliva i canoni di abbigliamento non solo a Parigi e in Francia, ma in tutta Europa e in America. All'inizio era un lusso riservato ai membri dell'aristocrazia americana, che si recavano a Parigi per acquistare il loro guardaroba oppure ordinavano alle case di moda francesi gli ultimi modelli che venivano loro spediti per nave. Le case di alta moda più famose che si rivolgevano alla ricca clientela americana erano quella di Doucet e quella di Worth, un sarto inglese trapiantato a Parigi. Entrambi vengono nominati nei romanzi di Wharton come esempi dello stile francese al suo massimo splendore. In *The Age of Innocence* si racconta che negli anni Settanta dell'Ottocento le donne delle classi sociali più elevate conservavano nelle loro scatole per un paio d'anni gli abiti arrivati da Parigi prima di indossarli, per evitare ogni ostentazione da *nouveau riche*. Un segno del cambiamento dei tempi si trova in *The Mother's Recompense*, ambientato negli anni Venti del Novecento, quando l'accelerazione della moda diventa quasi impossibile da seguire, al punto che si ritiene inutile ordinare in anticipo il corredo da sposa: meglio aspettare l'ultimo momento per acquistare i modelli alla moda. Gradualmente anche a New York e nelle maggiori città americane si aprirono negozi che importavano direttamente dalle *maisons* francesi mentre imitazioni degli stilisti più celebri erano venduti a prezzi più bassi. Le riviste di moda pubblicavano illustrazioni degli abiti che venivano copiati nelle sartorie americane e alla fine dell'Ottocento erano disponibili modelli di carta dei vestiti di stile parigino, che potevano essere cuciti anche in casa. E poi le

fabbriche iniziarono a produrre abiti copiati dalla moda francese, ma con tessuti meno preziosi, destinati alla classe media, che poteva acquistarli nei nuovi *department stores*.

Come la maggior parte delle donne della sua classe sociale, la giovane Edith Wharton acquistava i suoi abiti a Parigi, in Rue de la Paix, nelle case di moda che dettavano lo stile contemporaneo. In *A Backward Glance* descrive abiti e cappelli del guardaroba di sua madre, comperati durante la prima visita nella 'capitale della moda'. A questi «trionfi dello shopping parigino» seguirono gli acquisti a distanza e l'eccitazione, condivisa da Edith bambina, per l'arrivo annuale del baule da Parigi, e l'incanto nel vedere gli abiti estratti dalla velina (Wharton 1990a: 796). Cresciuta in questo ambiente privilegiato ed educata a una concezione della femminilità fondata su bellezza ed eleganza, alla zia che le chiedeva cosa volesse diventare da grande, rispose: «The best-dressed woman in New York» (*Ibidem*). Non stupisce che, prima di diventare scrittrice, potesse pensare di attirare l'attenzione di Henry James, autore già celebre e da lei molto ammirato, indossando un abito di Doucet, uno dei migliori designer di moda dell'epoca. La strategia non ebbe successo e lo stesso accadde la seconda volta che ebbe occasione di cenare con lo scrittore. Questa volta indossò un bellissimo cappello nuovo che le donava, nella speranza che James le facesse un complimento al quale avrebbe risposto esprimendo la sua ammirazione per *Daisy Miller* e *Portrait of a Lady* (913-914). Lo scambio fra bellezza ed eleganza femminile da una parte ed eccellenza letteraria dall'altra non funziona. La costruzione tradizionale della femminilità condiziona l'aspirante scrittrice come molti dei suoi personaggi. A differenza che nei romanzi, dove molte figure di donne non riescono a liberarsi da queste costrizioni, Edith Wharton troverà la sua strada di scrittrice e potrà porsi su un piano paritario con Henry James e instaurare con lui un'amicizia importante che durò tutta la vita. Wharton è lucidamente consapevole di questo: «I had yet no real personality of my own, and was not to acquire one till my first volume of short stories was published – and that was not until 1899» (868) e non esita a spiegare lo sviluppo del suo rapporto con James in questi termini: «The explanation, of course, was that in the interval I had found myself, and was no longer afraid to talk to Henry James of the things we both cared about» (914).

La semiotica della moda nella sua opera costituisce un campo affascinante di indagine, in parte esplorato da Katherine Joslin in *Edith Wharton and the Making of Fashion*, un libro molto documentato e ricco di illustrazioni, fondamentale per illuminare il contesto materiale di storia della moda. Muovendo da questo saggio, riprenderò alcune osservazioni sulla presenza della moda francese nell'opera di Wharton e svilupperò alcune riflessioni più generali sugli abiti, limitando i riferimenti a pochi testi esemplari fra i più noti. In *The House of Mirth* una delle prime conversazioni fra i protagonisti Lily Bart e Lawrence Selden riguarda proprio l'abbigliamento. Lily sostiene che un uomo può vestirsi in modo trascurato senza problemi, non rischia di

essere escluso per questo dalla buona società, mentre le donne non possono permettersi questa libertà, devono essere alla moda. «If I were shabby no one would have me; a woman is asked out as much for her clothes as for herself. The clothes are the background, the frame, if you like: they don't make success, but they are a part of it. Who wants a dingy woman? We are expected to be pretty and well-dressed till we drop» (Wharton 1985c: 12). Lily è una donna bella, intelligente ed elegante, consapevole delle differenze di genere e dei ruoli sociali, ai quali si adegua senza accettarli fino in fondo. Lily è sempre in vetrina, esposta allo sguardo degli altri, uomini e donne; il suo valore sul mercato matrimoniale risiede nel suo aspetto, che lei sa modellare al meglio. E questa è la tragedia del personaggio. Tuttavia gli abiti per certi versi la rappresentano, mostrano la sua personalità e il suo gusto per il bello, sono una forma, per quanto effimera, di arte. Questo emerge con fulgore, e ambiguità, nella celebre scena dei *tableaux vivants*, quando la protagonista si trasforma in soggetto artistico – la Mrs Lloyd di un quadro di Reynolds – con un abito semplice che ne mostra le curve e la fa diventare oggetto degli sguardi e dei discorsi maschili. Nel doppio artificio della rappresentazione di una rappresentazione, paradossalmente Selden legge la rivelazione della vera Lily Bart, «the touch of poetry in her beauty» (142), mentre altri applicano uno sguardo lascivo e trasformano l'oggetto artistico in pornografia. In questa scena celebre, che è stata sottoposta a molteplici interpretazioni critiche, affiorano alcune delle domande poste dal romanzo in relazione al rapporto fra corpo e abito, arte e artificio, abito e identità. Nel corso della sua irrimediabile discesa sociale Lily Bart deve rinunciare agli abiti di Doucet, la casa di moda francese preferita, e finisce a lavorare come apprendista in una delle modisterie eleganti di cui era stata un tempo cliente, mostrando l'altro lato della moda, quello del lavoro³. Alla fine del romanzo, quando la tragedia sta per consumarsi con la morte, Lily Bart estrae dal baule alcuni degli eleganti abiti parigini che sono le uniche testimonianze rimaste del suo passato splendore.

Il romanzo in definitiva mostra il valore effimero degli abiti, la superficialità delle mode e dell'ambiente in cui i personaggi si muovono. Un mondo nel quale gli uomini pensano che le donne siano tristi perché deluse dagli ultimi modelli di vestiti arrivati da Parigi, le donne riconoscono dalle pieghe di un abito il marchio della Maison Paquin, e donne di scarso valore come Bertha Dorset continuano imperterrite a indossare eleganti cappelli di Madame Virot e a seguire le ultime mode di Parigi. E il tentativo di Lily Bart di esprimere la sua personalità, in mancanza di meglio, attraverso l'arte dell'abbigliamento è destinato al fallimento: è solo un oggetto decorativo, «a moment's ornament», come suggeriva uno dei possibili titoli pensati dalla scrittrice per questo romanzo.

3 Per una analisi della figura della modista in Wharton e nella letteratura americana del periodo, si veda il ricco e documentato saggio di Cristina Giorcelli sui cappelli femminili (2004). Il saggio è incluso in uno dei volumi di *Abito e identità*, prodotto di una ricerca interdisciplinare di storia letteraria e culturale di grande interesse, diretta dalla stessa Giorcelli.

Nonostante l'importanza tematica degli abiti in *The House of Mirth*, le descrizioni vere e proprie sono piuttosto limitate, fatte di sensazioni e suggestioni piuttosto che di dettagli realistici. Come sostiene Joslin, «reading the depiction of dress in Wharton's writing, we find that the later a novel was written and the earlier the setting of the story, the more precise and even lavish the detail about garments and accessories» (2009: 34). In effetti, in un romanzo più tardo come *The Age of Innocence*, ambientato negli anni Settanta dell'Ottocento, la descrizione dell'abbigliamento diventa più precisa, per evocare una moda che non c'è più e che deve essere rappresentata e in parte spiegata ai lettori del XX secolo, insieme alle convenzioni che la regolavano. In verità queste convenzioni erano già al tempo appannaggio di un gruppo ristretto di persone che vivevano «in a kind of hieroglyphic world, where the real thing was never said or done or even thought but only represented by a set of arbitrary signs» (Wharton 1985a: 1050). L'abito è uno di questi segni arbitrari all'interno di un sistema di regole rigide e complesse, che vengono date per scontate all'interno della 'tribù' – termine che ricorre nel romanzo insieme a 'tribale', 'rituale', 'totem' a formare un campo semantico abilmente costruito dalla scrittrice che si fa antropologa – e che tendono a escludere chi non conosce o non si adegua al codice. La funzione della moda in questo come in altri romanzi di Wharton, illustra con efficacia la teoria di Georg Simmel, che in un saggio del 1895 interpreta la moda come uno degli strumenti di inclusione ed esclusione attraverso cui la borghesia (in questo caso l'alta borghesia) cerca di difendere i propri privilegi.

Fra gli esclusi in *The Age of Innocence* troviamo Ellen Olenska che, per quanto proveniente dalla stessa classe sociale alto-borghese, è stata educata in modo eccentrico e ha vissuto a lungo in Europa. La sua prima apparizione avviene all'opera, nel palco dell'Accademia di Musica di New York, con acconciatura alla Josephine e abbigliamento insolito all'epoca: un vestito di velluto blu, trattenuto teatralmente in alto sotto il seno da una cintura con una fibbia all'antica. È un abito liscio che scivola giù dalle spalle ed espone il seno più di quanto New York fosse abituata a vedere. L'abito suscita scandalo perché appare più simile a una camicia da notte che a un abito da sera, come nota arrossendo la sorella di Newland commentando la serata all'opera. Newland Archer, il protagonista maschile del romanzo, è turbato dalla presenza di questa donna così poco attenta a quelle che considera le regole del buon gusto («Taste» con l'iniziale maiuscola nell'originale) seduto accanto alla sua fidanzata May Welland, vestita in modo appropriato in un bianco abito virginale. Il vestito di Ellen Olenska è in stile impero, uno stile sviluppatosi secondo linee neoclassiche all'inizio dell'Ottocento con l'imperatrice Giuseppina Bonaparte. Come spiega Joslin, questo stile torna di moda in Francia in epoche diverse e in genere viene associato a una maggiore libertà di movimento perché è morbido e non richiede busti, corsetti e crinoline. Tuttavia non era di moda a New York all'epoca in cui è

ambientato il romanzo così che, come è stato notato, l'abito di Ellen appare da un lato fuori moda in quanto ripreso dal passato, mentre dall'altro sembra anticipare lo stile neo-impero introdotto da Paul Poiret nel 1908. Martha Banta conclude la sua analisi con le seguenti osservazioni particolarmente pertinenti: «Ellen Olenska's personality as imaged by her attire can be called 'retro avant-garde' [...]. She is a woman whose look draws inspiration from the past and calls attention to itself in ways unacceptable to the present standards of New York society, yet will find approval at a future time authorized by Parisian high society» (2003: 54).

Ellen sembra inconsapevole dell'effetto che provoca, non vuole sedurre o attrarre gli sguardi maschili, ma non sembra conoscere le regole della buona società americana. Fin da bambina è stata abituata a comportamenti e abbigliamenti eccentrici: quando avrebbe dovuto vestire a lutto le avevano messo un vestitino rosso cremisi che la faceva sembrare una piccola zingara. E al ballo del debutto in società aveva infranto tutte le regole indossando un abito di satin nero, colore allora riservato al lutto. È influenzata dall'eleganza francese, ma in realtà adotta uno stile personale, mischia passato e presente in combinazioni originali. In una conversazione rivelatrice Ellen rivendica la sua indipendenza e mette in discussione l'idea stessa di essere alla moda. Esclama: «Fashionable! Do you all think so much of that? Why not make one's own fashion?» (Wharton 1985a: 1074). In un'altra occasione ancora, viene rimarcata la sua noncuranza della tradizione: «Madame Olenska, heedless of tradition, was attired in a long robe of red velvet bordered about the chin and down the front with glossy black fur» (1099). Newland collega questo abbigliamento a un quadro del pittore francese Carolus Duran, che aveva suscitato sensazione al Salon, un ritratto di donna con uno di questi audaci abiti a guaina e collo di pelliccia. Le stranezze della moda vengono da Parigi e sono esaltate dall'arte. Newland trova che vi sia qualcosa di perverso e provocatorio in un abito da sera che lascia le braccia nude ma è guarnito di pelliccia, e tuttavia ne è affascinato. Non stupisce che Newland sia attratto da Ellen, con le sue eccentricità, o forse proprio per queste, che marciano la sua 'differenza', il suo non aderire alle convenzioni di un mondo che gli risulta soffocante. Gli abiti esprimono il carattere di Ellen, la sua personalità autonoma e la sua esperienza di vita cosmopolita. Il suo abbigliamento è contrapposto a quello delle donne dell'alta società americana completamente ancorate alla tradizione della 'vecchia New York'. Se per un momento Newland ha pensato di essere innamorato di Ellen e di volerla sposare, rompendo il suo fidanzamento con May, alla fine rientra nei ranghi e accetta un matrimonio secondo le regole del suo mondo. May, un personaggio per certi versi più complesso e moderno delle apparenze, può essere letto come l'epitome della tradizione e del conformismo, con i suoi abiti bianchi e i suoi cappelli alla moda, la sua preoccupazione di indossare il vestito giusto in ogni situazione. Durante il viaggio di nozze in Europa, fuori dal suo sicuro contesto di costu-

mi condivisi, teme si essere giudicata ‘una selvaggia’ per gli abiti che indossa, rivelando il senso di inferiorità della donna americana rispetto alla cultura europea. Newland è ancora una volta stupito dalla «religious reverence of even the most unwordly women for the social advantages of dress» (Wharton 1985a: 1172) e considera l’abito «their armour, [...] their defence against the unknown, and their defiance of it» (*Ibidem*). Questa interpretazione metaforica dell’abito come ‘armatura’ protettiva rappresenta una prospettiva non priva di fondamento anche sul piano realistico, visto che la moda dell’epoca costringeva ancora il corpo femminile in rigidi corsetti fatti con ossi di balena, con l’aggiunta del ‘sellino’, il cuscinetto di crine o di molle d’acciaio che veniva attaccato alla cintura in fondo alla schiena per rialzare la gonna. Si capisce ancor meglio il valore simbolico dell’abito indossato da Ellen all’Opera, che anticipa quelle trasformazioni della moda legate ai processi di emancipazione femminile, che avrebbero liberato il corpo da queste pesanti corazze nelle prime decadi del Novecento.

Wharton non sembra interessata alle vicende storiche relative all’emancipazione della donna o al suffragio universale, e tuttavia in numerosi romanzi e racconti rappresenta con efficacia sociologica e psicologica le forme della cultura materiale e dei mutamenti storici che influenzano le vite delle donne. La moda è uno dei fenomeni più importanti che le consentono di disegnare i cambiamenti nell’ambito sociale occupato dai suoi personaggi femminili nelle ultime decadi del diciannovesimo secolo e nelle prime del ventesimo. Come argomenta acutamente Banta, la storia fornisce il contesto necessario alle sue narrazioni, ma il suo vero tema è il tempo, le relazioni psicologiche fra passato, presente e futuro che agiscono all’interno dei singoli personaggi e nei rapporti fra di loro: «As an author who applied her social criticism to historical events spanning almost four generations, Wharton was particularly careful to trace the time-lines that separate generations» (2003: 55). Questo discorso sul tempo ci riporta al testo da cui siamo partiti, che già nel titolo reca il tema centrale del racconto e, secondo l’interpretazione di Banta, della narrativa di Wharton in generale. Un titolo in francese, *Autres temps...*, che adotta la prima parte di un proverbio – «Autres temps, autres mœurs» – e lascia cadere la seconda parte, sostituita dai puntini di sospensione. Il proverbio francese sottolinea il cambiamento dei costumi col passare del tempo, che in effetti costituisce il tema del racconto. E tuttavia questa elisione è il segno di un’assenza, rinvia al fatto che i costumi sono venuti meno nella percezione della protagonista, incapace di riconoscerli. Il tempo rimane, i costumi – e la moda – sono nascosti nei puntini di sospensione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Balestra G., 1993, *The Body as Commodity: Edith Wharton's «The House of Mirth» and «The Custom of the Country»*, in M. Corona-G. Lombardo (eds.), *Methodologies of Gender*, Roma, Herder: 85-95.
- , 1994, *A Backward Glance over Travelled Roads: Edith Wharton and Expatriation*, «RSA Journal»: 51-64.
- Banta M., 2003, *Wharton's Women: in Fashion, in History, out of Time*, in C.J. Singley (ed.), *A Historical guide to Edith Wharton*, Oxford / New York, Oxford University Press: 51- 87.
- Barthes R., 2006, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, Torino, Einaudi.
- Bauman Z., 2002, *Modernità liquida*, Bari, Laterza.
- Giorcelli C., 2004, *Tra costume e letteratura: i cappelli femminili negli Stati Uniti (1878-1914)*, in C. Giorcelli (ed.), *Abito e identità*, Palermo, ila Palma: 105-164.
- Joslin K.-Price A. (eds.), 1993, *Wretched Exotic. Essays on Edith Wharton in Europe*, New York, Peter Lang.
- Joslin K., 2009, *Edith Wharton and the Making of Fashion*, Durham, University of New Hampshire Press.
- Simmel G., 1998, *La moda*, Milano, Mondadori, (1895).
- Veblen T., 2007, *La teoria della classe agiata*, Torino, Einaudi, (1899).
- Wharton E., 1919, *French Ways and Their Meaning*, New York, Appleton.
- , 1968, *Autres temps...* in *The Collected Short Stories*, R.W.B. Lewis (ed.), t. 2, New York, Scribner's, (1911).
- , 1985a, *The Age of Innocence*, in *Novels*, New York, Library of America, (1920).
- , 1985b, *The Custom of the Country*, in *Novels*, New York, Library of America, (1913).
- , 1985c, *The House of Mirth*, in *Novels*, New York, Library of America, (1905).
- , 1990a, *A Backward Glance*, in *Novellas and Other Writings*, New York, Library of America, (1934).
- , 1990b, *The Mother's Recompense*, in *Novellas and Other Writings*, New York, Library of America, (1925).

IL GUARDAROBA DEL COMMISSARIO MAIGRET

Graziano Benelli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

Come è noto, nella seconda parte della propria vita il grande desiderio di Georges Simenon è stato quello di poter essere considerato un romanziere *tout court* e non soltanto un autore di romanzi commerciali di grande diffusione ma di nessuna fortuna letteraria. Se a partire dai diciotto anni si era lucidamente posto l'obiettivo di «gagner le plus d'argent possible en écrivant des livres faciles, puis s'installer et faire de la littérature»¹, a partire dal 1930, quando abbandona il *roman d'imagination*² e pubblica *Pietr-le-letton*³, il primo romanzo della più che fortunata serie legata al commissario Maigret, Simenon crede di aver raggiunto l'obiettivo.

Con la serie dei 'Maigret' l'autore belga diventa noto anche negli ambienti letterari del tempo, riceve inviti e richieste di conferenze, ma il suo romanzo poliziesco non convince appieno i critici legati alla letteratura d'autore, che collocano Simenon in una sorta di limbo letterario, dal momento che la rottura col cosiddetto romanzo popolareggiante non è stata radicale. La critica lo giudica per lo più un *semi-écrivain*, i suoi 'Maigret' vengono considerati paraletteratura e le riviste letterarie continuano «à mépriser son goût de la publicité et les faibles qualités de ses romans» (Lits 2003: 351).

Costretto ad ammettere che i libri dedicati al commissario rientrano nel «roman *semi-littéraire*» (Simenon 1988: 56), Simenon inizia una terza fase, tesa a costruire un romanzo che esuli dal poliziesco, affinché egli possa conseguire un posto di primo piano nella storia della letteratura francese, giacché non ha abbandonato il proposito, espresso anche in una lettera ad

¹ Georges Simenon citato in Lits (2003: 348).

² Come lo ha definito lo stesso Simenon (1988: 55). Marc Lits invece lo definisce ironicamente *roman polisson* (2003: 349).

³ *Pietr-le-letton* viene inizialmente pubblicato a puntate, nel settimanale «Ric et Rac» di proprietà della Fayard, la casa editrice che pubblica i romanzi senza pretese dello scrittore belga; verrà poi ripreso in volume.

André Gide del 1939, di «être un jour un romancier complet»⁴. Nascono così *La Maison du canal* (1933), *L'homme qui regardait passer les trains* (1938), *La neige était sale* (1948), *Pedigree* (1958) che lo stesso Simenon definisce *romans purs*⁵ e che sperava fossero accolti tra la letteratura di qualità. Tanto più che nel 1934 riesce a farsi accettare da Gaston Gallimard, col quale pubblicherà quarantacinque *romans durs* e sei 'Maigret'; ma anche da questa esperienza editoriale non viene quella legittimità letteraria tanto agognata, soprattutto per la chiara opposizione del gruppo legato alla *Nouvelle Revue Française*, tra cui si distingue Jean Paulhan⁶.

Certo, è possibile affermare che, se la critica ha continuato a «regarder Georges Simenon de haut et de loin» (Baronian 1988: 13), è anche perché lo scrittore è stato vittima di uno stereotipo letterario, secondo il quale gli autori di libri gialli e di libri popolari non possono accedere alla grande letteratura, anche se intermezzano la loro produzione di massa con opere altamente significative.

Tuttavia il tempo pone talvolta rimedio a certi pregiudizi e a certi preconcetti; e così bisogna attendere ventiquattro anni dalla morte perché Simenon venga accolto nel Pantheon della letteratura francese, vale a dire nella celebre e autorevole collana «La Pléiade» edita da quella Gallimard che in vita lo aveva in qualche modo snobbato. Nel 2003 escono due volumi dedicati ai suoi romanzi (*Romans tome 1; Romans tome 2*), seguiti nel 2009 da *Pedigree et autres romans*; tutti e tre i volumi sono a cura di Benoît Denis e Jacques Dubois e presentano quel ricco apparato critico che contraddistingue tutti i libri della collana «La Pléiade». Come scrivono i curatori, «aujourd'hui et en dépit d'ultimes réticences, Georges Simenon est perçu comme un écrivain de plein droit. [...] Mais le trajet pour parvenir à cette consécration fut long et laborieux» (Dubois-Denis 2003: LXIII). La sua presenza nella «Pléiade» è l'episodio decisivo di un tale tragitto.

Nei primi due volumi vengono raccolti non soltanto alcuni *romans purs*, ma anche cinque 'Maigret', e precisamente *Le charretier de la «Providence»* e *L'affaire Saint-Fiacre* nel primo tomo; *Les mémoires de Maigret*, *Maigret et l'homme du banc* e *Maigret et les braves gens* nel secondo, mentre il volume del 2009 non contiene alcun romanzo della serie 'Maigret'. Sono per l'appunto questi cinque romanzi, ritenuti da Denis e Dubois altamente significativi, che costituiscono il *corpus* della nostra breve indagine, volta a reperire i capi dell'abbigliamento del celebre commissario.

4 Lettera di Georges Simenon ad André Gide, senza data ma probabilmente del gennaio 1939, in Lacassin-Sigaux (1973: 397).

5 «Au-dessus de tout cela, il existe, il règne le roman pur, l'œuvre d'art, qui ne doit rien qu'à elle-même» (Simenon 1988: 56). Talora Simenon impiega anche l'espressione «romans durs».

6 Va segnalata la diversa posizione di André Gide che, nella ricca corrispondenza maturata con Simenon, a più riprese elogia lo stile del Belga, stile che definisce come «un des plus sûrs et des mieux éduqués»: lettera di Gide del 31 dicembre 1938, in Lacassin-Sigaux (1973: 393).

Romanzi d'azione più che di riflessione, quelli maigretiani presentano descrizioni brevi, incentrate su alcuni particolari peraltro non sempre essenziali; le descrizioni meno affrettate riguardano più i luoghi (esterni, interni) che non i personaggi, o almeno il loro abbigliamento, anche se talora un indumento dimenticato o macchiato diventa la chiave di svolta per rintracciare l'assassino. Se, per la sua presenza costante, Jules Maigret usufruisce di un tasso di descrizione maggiore rispetto agli altri personaggi, il suo abbigliamento non ha una caratteristica marcata, come aveva quello del suo collega Sherlock Holmes; al contrario, il suo modo di vestirsi passa inosservato agli occhi dello stesso narratore, cosicché il suo guardaroba appare poco fornito, piuttosto povero, più quello di un banale piccolo impiegato di provincia che non di un personaggio che vive a Parigi e che occupa un ruolo sociale di una certa rilevanza.

I suoi abiti vengono disseminati lungo il romanzo con noncuranza, anzi con negligenza, come se non rivestissero alcuna importanza per la comprensione della personalità del commissario. Certo, Maigret è caratterizzato dalla pipa, sua grande compagna, alla quale il narratore dedica parecchie (brevi) descrizioni; ma così non è per gli indumenti indossati, che sembrano essere ritenuti elementi secondari, irrilevanti, non degni di nota. Il narratore preferisce insistere sulle caratteristiche psicologiche del commissario, sulla sua pazienza, sulla sua tenacia, sui suoi dubbi e timori.

Nel primo romanzo maigretiano inserito nella «Pléiade», *Le charretier de la «Providence»* (1931), «le commissaire Maigret, de la Première Brigade mobile» (tale appartenenza giustifica come egli possa condurre un'inchiesta fuori dalla giurisdizione di Parigi; in effetti l'azione si svolge nel comune di Hautvillers) appare provvisto soltanto di otto capi di abbigliamento, sparsi nelle cento pagine del racconto e spesso neppure descritti. Il commissario entra in scena quasi subito, a p. 5, ma è soltanto a p. 14 che troviamo il suo primo indumento, un *manteau* del tutto sprovvisto di aggettivi e di ulteriore descrizione, *manteau* «qu'il commença par retirer [...] sans y être invité», segno evidente che Maigret ritiene concluso il breve e informale *interrogatoire* effettuato a bordo dello yacht Southern Cross. Un *manteau* qualsiasi, del tutto impersonale, che comunque immaginiamo essere abbastanza leggero, dato che siamo in aprile, o forse una specie di impermeabile, poiché «la pluie s'était mise à tomber à verse» (Simenon 2003a: 3). Ed è a causa della pioggia, che continuerà a scrosciare in tutto il *récit*, che Maigret «changea de chaussures» (10), per calzare – diverse pagine dopo – «ses bottines» (43), più compatibili con quel tempo continuamente piovoso; comunque anche questi accessori dell'abbigliamento restano privi di qualsiasi aggettivazione.

Sotto il *manteau*, Maigret indossa un *veston* (68), di cui sappiamo soltanto che «ses poches faisaient deux bosses», a causa di due pedali che aveva poco prima tolto a una bicicletta ritenuta sospetta. Infilarsi in tasca due pedali sporchi di fango denota poca cura per il proprio indumento, che rischia di rimanere per sempre deformato a causa delle due vistose *bosses* ai lati. Possiamo inol-

tre ritenere che la giacca sia corredata da un paio di pantaloni, che però non vengono mai citati; la loro presenza comunque è certa, non solo per motivi legati alla *bienséance*, ma anche grazie a un paio di *bretelles* (25) che al momento «pendaient sur ses cuisses», in attesa di venir collegate al capo da sostenere.

È facile prevedere che il commissario indossi una camicia tradizionale e in effetti, essendosi trattenuto in albergo più del previsto, è costretto a mandare «le garçon lui acheter une chemise neuve et un faux-col» (80). Abbiamo qui il primo aggettivo riferito a un capo di Maigret; il lettore viene a sapere che la camicia acquistata sarà «neuve», informazione a dire il vero superflua, in quanto generalmente non si acquista una camicia vecchia. Originale è invece che Maigret richieda anche un «faux-col», un po' segno dei tempi (siamo negli anni Trenta), un po' indice dello scarso interesse che Jules riserva al proprio abbigliamento, per cui la praticità ha la meglio sull'eleganza.

In un vestiario maschile convenzionale non può mancare la cravatta, che infatti appare subito dopo le citate *bretelles*, che si suppone ormai collegate ai pantaloni, quando «Maigret [noue] sa cravate devant un miroir grisâtre» (25). Sorprende che l'unico aggettivo impiegato in questa frase («grisâtre») sia relativo allo specchio e non alla cravatta.

Un indumento non troppo consueto per un poliziotto è il pigiama, che invece Maigret, da buon borghese, non disdegna, anche se si tratta di «un pyjama tout fripé» (43); questa volta l'indumento è accompagnato da un aggettivo («fripé») che lo qualifica in senso negativo, confermando la noncuranza del commissario nei confronti del proprio vestiario. Svegliato improvvisamente alle sei del mattino per un'emergenza, Maigret rivela il proprio pragmatismo (e un grande attaccamento al dovere), saltando subito giù dal letto; sfidando le convenienze, rimane in pigiama e «jeta son pardessus sur ses épaules» (*Ibidem*), prima di uscire dalla stanza. S'intuisce che questo *pardessus* è lo stesso *manteau* citato in precedenza, e dunque dovrebbe essere piuttosto leggero, considerata la stagione primaverile, anche se piovosa. Sulla sua consistenza come sul suo aspetto non è dato comunque sapere con certezza.

L'ultimo accessorio dell'abbigliamento di Maigret presente in *Le charretier de la «Providence»* è lo *chapeau melon* (82), una bombetta che appare poco intonata a quel poco di vestiario che abbiamo avuto modo di conoscere.

Il secondo romanzo maigretiano presente nel primo volume della «Pléiade» è *L'affaire Saint-Fiacre* (1932), lavoro che occupa un ruolo particolare all'interno della saga che vede il commissario come protagonista assoluto. Il quale è appunto nato (1887) in questo paesino della Francia centrale, dominato dal castello e dalla relativa enorme tenuta dei conti de Saint-Fiacre, di cui il padre è stato amministratore. Il libro è una sorta di «pèlerinage de Maigret sur les lieux de son enfance, dans un village où tout a changé et où tout demeure pourtant pour lui comme par le passé» (Dubois 2003a: 1354), per cui è lecito attendersi anche qualche elemento in più relativamente al vestiario di Jules.

Anche qui il commissario, che alloggia in albergo, viene descritto di mattina di buonora (sono le cinque e mezzo) mentre si alza, ma stavolta viene ignorato il pigiama, preferendo citare «les pieds nus sur le plancher glacial» (Simenon 2003a: 107); Maigret pensa subito alla frettolosa toilette di «quand il était gosse» (108), al termine della quale «ses souliers sonnaient sur la route durcie» (*Ibidem*). L'aggettivo presente in questo sintagma non riguarda le scarpe, che restano senza descrizione, ma la strada, per l'appunto *durcie* a causa della rigidità dell'inverno.

Come di consueto, prima di uscire Maigret «endossa son veston, son pardessus» (*Ibidem*); sempre un *veston* dunque e mai un *complet*, come invece indossa Jean (120), segretario e amante dell'anziana contessa, e neppure un *costume*, come portava Sir Walter Lampson (18) nel romanzo precedente. Possiamo azzardare che Maigret predilige lo spezzato, meno elegante e forse più adatto alla sua personalità provinciale. Saremmo anche tentati di dire che ancora una volta dimentica i pantaloni, ma la dimenticanza semmai è di Simenon, perché il commissario non è un provocatore e inoltre nel suo *s'habiller* (verbo che il narratore ripete spesso, anche a proposito di altri personaggi) risulta essere molto abitudinario.

Questa volta il *pardessus* è pienamente giustificato, poiché l'azione è ambientata in un periodo «d'hiver naissant» (107) e quando Maigret esce dal piccolo albergo, si accorge «qu'il avait gelé pendant la nuit» (109). Il cappotto è corredato da «un col de velours» (127), che Jules «avait relevé» (*Ibidem*), per proteggersi dal freddo pungente; questo sintagma rende meno impersonale il *manteau* del poliziotto, anche se l'annotazione è eccessivamente breve. Qualche pagina dopo incontriamo il primo aggettivo riferito a *pardessus*; si tratta del qualificativo *lourd* («Maigret, engoncé dans son lourd pardessus»: 144), che bene si addice per affrontare un clima impervio.

«La bise qui redoublait de violence» (136) richiede anche la protezione di un cappello e infatti sia Maigret sia il parroco di Saint-Fiacre «devaient l'un et l'autre tenir leur chapeau» (*Ibidem*); anche se non viene precisato, difficilmente il capello del poliziotto è uguale a quello del prete. Va anche detto che a Saint-Fiacre, piccolo comune a sud di Parigi, il tempo sembra davvero inclemente, dato che, nonostante *son lourd pardessus* e il cappello, Maigret «avait pris froid» (143). Il giorno seguente il freddo «était encore plus vif que la veille» (149), pertanto Maigret cammina per la strada col «col du pardessus relevé, le chapeau enfoncé jusqu'aux yeux» (*Ibidem*).

Un episodio, che conferma la poca cura che il commissario ha per il proprio abbigliamento, riguarda la disinvoltura con cui, una volta giunto all'entrata del cimitero dove è vietato fumare (divieto che Maigret sembra ignorare, poiché il guardiano è costretto a ricordargli che lì «on ne fume pas»: 127), «poussa sa pipe tout allumée dans sa poche» (*Ibidem*). Passi mettersi in tasca un pedale, seppur infangato, ma una pipa accesa diventa non solo eccessivo, ma perfino ridicolo; abbiamo capito che Maigret non veste come

un dandy, ma in questo caso il narratore gli attribuisce un atteggiamento da svanito o da aspirante *clochard*.

La coazione a ripetere fa sì che il nostro «agent de police de Paris» (130), come lo chiama la gente, intaschi un altro oggetto di un certo spessore, anche se meno pericoloso di una pipa accesa; in effetti «Maigret avait poussé dans la poche de son pardessus le missel trop épais qui déformait le vêtement» (133). È il messale che la contessa aveva in chiesa al momento della morte e dunque di estrema importanza per le indagini; ciò non toglie che anche questo oggetto deformi le tasche del cappotto, ammesso che non lo siano già state, a causa dei precedenti reperti.

All'alba del secondo giorno, anzi ancor prima dato che «il ne ferait pas jour avant 8 heures» (149), il nostro poliziotto scende dalla sua «chambre froide» (148) per recarsi a far colazione e lo fa «en pantouffles, sans faux col» (*Ibidem*). Questa veloce e molto parziale descrizione dell'abbigliamento di Maigret risulta alquanto divertente, innanzitutto perché sembra che siano le pantofole ad avere il colletto staccabile, e poi perché può suggerire l'idea che Jules sia soltanto in pantofole e camicia. Ancora una volta mancano i pantaloni.

Quando *l'affaire* comincia a farsi interessante, questa volta non per merito di Maigret ma del giovane conte Maurice de Saint-Fiacre che prende le redini in mano, le notizie sull'abbigliamento del commissario vengono completamente meno. Ritornano nella pagina finale del libro, sempre uguali, sempre le stesse: «Maigret se leva aussi, décrocha son pardessus à col de velours, essuya son chapeau melon avec sa manche» (211). Lo stesso capotto, la stessa bombetta.

Il secondo volume dei *Romans* di Simenon editi per la «Bibliothèque de la Pléiade» presenta innanzitutto *Les mémoires de Maigret* (1950), romanzo nettamente diverso da quelli della saga maigretiana; si tratta di «une exception ludique et divertissante», come scrive Benoît Denis (2003: 1520), in quanto non racconta alcuna inchiesta del commissario. È invece Maigret a intrattenerci sulla propria vita e lo fa in prima persona; in effetti «le commissaire se dote d'une biographie plus étoffée qu'elle ne l'était jusque-là et revient sur la genèse de la série romanesque dont il est le héros» (1519). Per la prima e unica volta il lettore si trova di fronte a un Maigret in carne e ossa che parla di se stesso senza la mediazione del narratore; e parlando della propria vita non può far a meno di confrontarsi col suo creatore, talora anche prendendone le distanze: «je ne suis pas fâché de l'occasion qui se présente de m'expliquer enfin sur mes accointances avec le nommé Simenon» (Simenon 2003b: 203), come afferma in apertura del romanzo.

Nei primi due capitoli di questi *Mémoires*, Maigret racconta come un giovane e presuntuoso scrittore, dal nome Simenon, sia andato a trovarlo per così dire in sede, Quai des Orfèvres, per chiedergli di poter «connaître le fonctionnement de la police judiciaire» (207) e di visitare il palazzo seguendo «le chemin que vos clients suivent d'habitude» (208). È così che questo

giovane scrittore viene a conoscenza dell'ufficio del commissario, delle sue abitudini e anche del suo abbigliamento.

E appunto a proposito dell'abbigliamento, Maigret si lamenta che talvolta alcuni particolari del tutto ininfluenti siano diventati, nei romanzi che portano il suo nome, elementi caratterizzanti la propria persona, come «le détail du chapeau melon» (225). In effetti la bombetta – lo avevamo già notato – non si addice alla *mise négligée* di Jules, che in alcune descrizioni appare più uno Charlot che non un funzionario di polizia giudiziaria. Maigret ne è perfettamente consapevole e utilizza i suoi *Mémoires* per confessare che «ce détail idiot m'a fait souffrir plus que tous les autres» (*Ibidem*).

Certo, Jules possiede un *chapeau melon*, «mais je ne le portait plus qu'à de rares occasions: pour des enterrements ou des cérémonies officielles» (*Ibidem*). Purtroppo il giovane e invadente scrittore, avendo visto una foto nell'ufficio del commissario che lo ritraeva «avec ce maudit chapeau» (*Ibidem*), fa di esso un simbolo, presentandolo come il suo abbigliamento abituale, contravvenendo così alla realtà.

La stessa cosa accade per il «fameux pardessus à col de velours» (*Ibidem*); come tutti gli uomini della sua generazione, anche Maigret ne ha avuto uno, ma lascia intendere che, essendo fuori moda, lo indossava solo nei giorni «de grand froid ou de pluie battante» (*Ibidem*), anche se confessa apertamente che «je me soucie assez peu de l'élégance» (*Ibidem*), come del resto avevamo già intuito.

Sempre durante il dialogo con quello scrittore per così dire in carriera, Maigret confessa che, quando rientra a casa, si mette «en robe de chambre et en pantoufles» (226), per poi aggiungere, «avec ironie», che «je porte de chemises de nuit» (*Ibidem*). Forse le portava tempo addietro ma, almeno nei romanzi inclusi nei due volumi della «Pléiade», il commissario sembra essersi convertito al *pyjama*, come abbiamo già avuto modo di vedere.

Se è vero che Maigret, in quanto funzionario di polizia, non possiede una divisa, è altrettanto vero che, all'inizio della carriera presso Quai des Orfèvres, ne ha indossata una, anche se soltanto per «sept ou huit mois» (243). Si tratta di un'uniforme da semplice poliziotto, da «agent de police» (255), con l'incarico, ancora meno esaltante, di «délivrer les plis dans les différents bureaux officiels» (243) della polizia giudiziaria. Una divisa rispettabile, certo, col suo «képi» (246) e corredata da un *vélo* che consente al giovanissimo Maigret (che ha appena lasciato gli studi di medicina) di muoversi rapidamente per le strade di Parigi.

Con una carriera fulminea, da fattorino Jules diventa «secrétaire du commissaire de police du quartier Saint-Georges» (*Ibidem*) e lascia la divisa, in verità mai amata, per rimettersi «en civil» (*Ibidem*); finalmente può indossare un «complet» (247), comunque privo di qualsiasi descrizione. Il giovane Maigret (in questo periodo ha poco più di vent'anni) sembra essere più elegante di quanto non lo sarà da commissario; invitato da un amico a una

cena importante presso una famiglia di «hauts fonctionnaires» del Genio civile francese, indossa «un habit» (248), completo di *plastron blanc*, anche se quest'abito da cerimonia «était quelque peu démodé» (*Ibidem*), essendo il vestito con cui si è sposato suo padre: frac o smoking? Frac, perché il giovane provinciale, non a proprio agio in un ambiente «qui m'était si totalement étranger» (251), ha l'impressione «qu'une des queues de mon habit avait tendances à se redresser comme le panache d'un coq» (249), similitudine campagnola che bene si addice a chi in campagna ha vissuto per vent'anni, ma che a Parigi rischia il ridicolo.

Non solo la coda del frac «[l]e gênait» (*Ibidem*), ma anche «[s]on col à pointes cassées» (*Ibidem*), per non parlare di «[s]a cravate [qui] se mettait sans cesse de travers» (*Ibidem*), una cravatta che alcune pagine dopo sappiamo essere «blanche» (256). Sappiamo anche che è l'amico Jubert «qui [lui] faisait [s]on nœud de cravate sous prétexte que [il] ne savai[t] pas [s]'habiller» (255), della qual cosa il lettore è comunque certo. Jules non si lamenta solo dei suoi «escarpins vernis» (257), probabilmente acquistati nuovi per l'occasione e non ereditati da qualche familiare.

Ma è appunto con quel vecchio frac, in quella «réunion mondaine» (249) dove Jules commette una gaffe dietro l'altra, che conosce Louise, incuriosita appunto dal suo comportamento provinciale, e che sorprendentemente non tarderà a diventare Madame Maigret.

Le scarpe diventano un problema quando Jules viene nominato ispettore, perché ogni giorno è costretto a percorrere a piedi «des kilomètres et des kilomètres de trottoir par tous les temps» (260), rovinando facilmente le suole. Col magro stipendio ricevuto a fine mese, comprarne di nuove «restait longtemps un rêve» (*Ibidem*), per cui calzare «des souliers à clous» (*Ibidem*), scarponi chiodati molto resistenti, diventa una scelta obbligata. Naturalmente prima di calzare gli scarponi si infilano «les chaussettes» (261), che nelle giornate di pioggia «s'imbibaient» (*Ibidem*) facilmente, assieme alle «épaules du manteau» (*Ibidem*): vita agra – per dirla con Bianciardi –, quella dell'ispettore di polizia!

Quando per ore rimane rinchiuso nel suo ufficio, per non sciupare la giacca, se la toglie, per infilarsi un capo ancor meno elegante, «mon vieux veston de bureau» (289) appunto, così come si fa generalmente quando si rientra a casa. Rimane la curiosità di conoscere in cosa questo *vieux veston* sia diverso dalla giacca per così dire di rappresentanza.

Ma in certi frangenti anche la vecchia giacca diventa troppo elegante, per cui Maigret, in occasione della sua «première arrestation» (291), è costretto a *se déguiser* con «vieilles hardes» (292), rischiando di passare meno inosservato di quanto vorrebbe; comunque, «pour plus de vraisemblance», è restato «quarante-huit heures sans [se] raser» (*Ibidem*). Purtroppo le *vieilles hardes* non vengono descritte; intuiamo che debbano essere abiti veramente *démodés*.

Nel secondo romanzo maigretiano presente nel secondo volume della «Pléiade», Jules Maigret ritorna a essere il commissario che conosciamo, descritto dal solito narratore onnisciente. Ancora una volta nel titolo è presente il celebre cognome (*Maigret et l'homme du banc*, 1952), assieme all'indicazione del misterioso personaggio che verrà trovato accoltellato e su cui verterà l'inchiesta, incentrata «sur la victime bien plus que sur le coupable» (Dubois 2003b: 1560). Il che è facilmente comprensibile, perché, per scoprire l'assassino, è necessario indagare sulla vita dell'assassinato.

L'azione, che si svolge a Parigi, inizia con una data precisa, «le 19 octobre [...] un lundi» (Simenon 2003b: 439), di quale anno però non è dato sapere. Si tratta di un autunno molto fresco, anzi piuttosto freddo, se Madame Maigret invita il marito a «mettre [s]on gros pardessus» (*Ibidem*), a tirarlo fuori dall'armadio dove è rimasto rinchiuso per tutto il periodo estivo, giacché «le pardessus de Maigret sentait la naphtaline» (*Ibidem*). La naftalina è certamente dovuta a Louise, che da brava donna di casa si prende cura anche del vestiario del marito, probabilmente inserendo nelle tasche del suo capotto le ormai desuete palline maleodoranti.

In quello strano ottobre parigino il clima continua a essere impervio, «il faisait réellement froid» (462), e Maigret, che non porta i guanti – indumento che poco si addice a un commissario – è costretto a infilarsi «les mains dans le poches» (*Ibidem*) e a bere un calvados, questo sì degno della categoria. E poi indossa «son chapeau» (468, 490, 560), che – da quando Jules ha rimproverato Simenon nei suoi *Mémoires* – non è più seguito dal segno *melon*; un cappello normale, finalmente!

È con stupore che apprendiamo che Maigret, «pendant des années, avait rêvé de porter des souliers caca d'oie» (478), cioè scarpe gialle di moda all'epoca; aveva realizzato il sogno qualche mese dopo il matrimonio, ma, «quand il avait déballé le paquet devant sa femme, Mme Maigret l'avait regardé en riant d'un drôle de rire. “Tu ne vas pas mettre ça?”» (*Ibidem*); e Jules ubbidisce alla giovane ma decisa mogliettina, la quale va a restituirle.

Ora sappiamo che Louise è la vera responsabile dell'abbigliamento trasandato del marito, del suo vestiario mediocre e incolore, e che esercita su di lui, almeno in questo settore, un dominio assoluto, impedendogli qualsiasi acquisto originale. È pronta invece a indicargli le calzature tradizionali, e così, una mattina in cui piove a dirotto, gli suggerisce caldamente «de mettre [s]es caoutchoucs» (490), gli stivali di gomma; forse Jules lo avrebbe fatto ugualmente. È ancora lei a suggerirgli di «changer de complet» (510), quando Jules torna a casa bagnato fradicio, e lui ubbidisce in silenzio, indossando senza fiatare «les vêtements qu'elle lui préparait» (*Ibidem*).

Maigret et les braves gents (1962), ultimo romanzo maigretiano presente in *Romans II*, si apre con il commissario in camera da letto, mentre sta dormendo con Louise; svegliato di soprassalto da una telefonata di servizio, Jules si alza immediatamente, ma questa volta il narratore non cita il suo

pigiama né nessun altro indumento per così dire notturno e neppure intimo. Jules si alza e, mentre risponde al telefono, accende la pipa che tiene sul comodino, una sorta di *pipe de nuit*, che sembra sostituire il *pyjama*, che comunque in precedenza aveva indossato. Questa volta non è dato conoscere quale sia il suo abbigliamento per la notte, ma sappiamo che subito dopo la telefonata va «s’habiller» (Simonon 2003b: 920) e lo fa velocemente, indossando «sa chemise» (921), probabilmente senza il colletto staccabile, poi infila «son pantalon» (*Ibidem*), primo paio di calzoni che incontriamo nel nostro *corpus*, e per ultimo si allaccia «ses chaussures» (*Ibidem*). Come sempre accade, *chemise*, *pantalon* e *chaussures* sono privi di forme e di colori, indumenti grigi e smorti, non degni di una descrizione neppure sommaria. Maigret non pone nessuna cura nel vestirsi, sembra prendere i capi a caso, non vi è traccia di una scelta neanche affrettata, di un abbinamento neanche *démodé*.

Il narratore sembra dare l’impressione che il commissario non cambi mai d’abito, che si rimetta sempre lo stesso vestito, la stessa camicia, o comunque che il suo abbigliamento sia sempre uguale, per così dire intercambiabile, un abbigliamento qualunque per un uomo che invece è qualcuno, almeno nell’ambiente in cui lavora – e non solo. Infatti il nome di Maigret è noto, e talora anche il suo volto; qualche personaggio lo riconosce subito, appena il commissario si presenta alla sua porta, e certamente la sua apparizione non suscita mai entusiasmo, neppure presso gli innocenti.

La popolarità non stimola Maigret, e neppure la moglie, solitaria casalinga, ad aggiornare il suo guardaroba, non certo per seguire mode originali o vestire indumenti dalle firme prestigiose, ma solamente per uscire da una mediocrità che rischia di appannare l’immagine positiva del nostro personaggio. Maigret *s’habille* e basta, con noncuranza, quasi con sciatteria, come se indossasse sempre gli stessi indumenti con le stesse forme, con gli stessi colori grigi e spenti, non degni di alcuna considerazione; sembra vestirsi unicamente per la *bienséance* e per proteggersi dal freddo, con gesti meccanici e abitudinari, privi di immaginazione, che invece impiega per venire a capo dei casi sempre più complessi che è chiamato a risolvere. Insomma, se è vero che *l’habit ne fait pas le moine*, è altrettanto vero che, nel caso di Maigret, l’abito non fa il commissario.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Baronian J.-B. 1988, *Le roman de Simonon*, in G. Simonon, *L’âge du roman*, Bruxelles, Complexe.
- Denis B., 2003, *Les mémoires de Maigret. Notice*, in G. Simonon, *Romans II*, J. Dubois-B. Denis (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

- Dubois J., 2003a, *L'affaire Saint-Fiacre. Notice*, in G. Simenon, *Romans I*, J. Dubois-B. Denis (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 2003b, *Maigret et l'homme du banc. Notice*, in G. Simenon, *Romans II*, J. Dubois-B. Denis (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Dubois J.-Denis B., 2003, *Introduction*, in G. Simenon, *Romans I*, J. Dubois-B. Denis (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Lacassin F.-Sigaux G. (eds.), 1973, *Correspondance Gide-Simenon*, Paris, Plon.
- Lemoine M., 2003, *Simenon. Écrire l'homme*, Paris, Gallimard.
- Lits M., 2003, *L'impossible choix entre la production de masse et la reconnaissance littéraire*, in Aa.Vv., *Histoire de la littérature belge*, Paris, Fayard.
- Norci Cagiano L., 1987, *Georges Simenon*, in Aa.Vv., *Letteratura Francese. I Contemporanei*, Roma, Lucarini.
- Simenon G., 1988, *L'âge du roman*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- , 2003a, *Romans I*, J. Dubois-B. Denis (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 2003b, *Romans II*, J. Dubois-B. Denis (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 2009, *Pedigree et autres romans*, J. Dubois-B. Denis (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

LE DÉTAIL RÉVÉLATEUR DANS LES PORTRAITS ROMANESQUES
DE MARGUERITE YOURCENAR
(ARCHIVES DU NORD ET SOUVENIR PIEUX)

Claude Benoit Morinière
UNIVERSITÉ DE VALENCIA, ESPAGNE

Bien que *Le Labyrinthe du monde*, trilogie qui traite de la généalogie de Marguerite Yourcenar, se compose de trois parties (*Souvenirs Pieux*, *Archives du Nord* et *Quoi? l'Éternité*), je limiterai le corpus de cette brève analyse aux deux premiers ouvrages, plus riches en descriptions et en portraits des personnages recréés par l'auteur, qui, pour ce faire, s'appuie tantôt sur des modèles qu'elle a connus, tantôt sur de vieilles photographies, des tableaux ou des bribes de commentaires, mettant en œuvre ses dons d'observation, son intuition et son imagination pour les faire revivre par l'écriture.

L'expression «personnages romanesques» pourrait surprendre dans un type de texte à forte teneur autobiographique, mais dans la plupart des cas les documents sont si rares, voire inexistantes, que la romancière a dû faire appel à l'affabulation pour doter d'âme et de chair ces êtres disparus sinon oubliés, et dont il ne reste parfois que de vieilles fiches d'état civil. De là la surprenante richesse du texte, mélange de vision et d'empathie, et résultat d'un désir intime de redonner vie à ceux qui l'ont précédée et dont elle a hérité des traits physiques, des attitudes vitales, les gènes et le sang qui font qu'elle soit ce qu'elle est, d'où la question qu'elle place en exergue de *Souvenirs Pieux* sous la forme d'un *koan* Zen: «Quel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent rencontrés?».

Chez notre auteur, il est inutile de chercher des descriptions minutieuses à la Balzac ou celles des romanciers réalistes et naturalistes du XIX^e siècle. Toutefois, il s'agit ici de tenter de montrer comment Marguerite Yourcenar procède, quand elle se propose de faire revivre sous nos yeux un personnage disparu.

Outre les traits, les gestes, l'expression, la complexion physique, il est évident que le vêtement et ses compléments nous renseignent, à première

vue, sur celui qui les porte. Le vêtement est le premier véhicule de communication entre l'individu et les autres. Il fonctionne comme un ensemble de signes. Ainsi l'affirme Jean Paris, «Tout vêtement est langage, puisqu'il n'y a rien qui puisse avant lui, par le dehors, nous signifier» (1969: 160). Il est un signe qu'il faut lire et interpréter, destiné à porter un message à l'interlocuteur ou au spectateur. Le costume que nous portons est un discours muet que nous tenons aux autres sur ce que nous sommes et ce que nous aimons. Il est fait pour traduire le sexe, l'âge, la classe sociale, l'époque, les goûts, l'humeur de son porteur. Chez les personnes de classe aisée, il s'adapte aux circonstances et aux différents moments de la journée. Les accessoires qui l'accompagnent renforcent sa signification ou la déterminent. Il nous faut donc relever la place et la fonction de tous ces éléments dans les deux textes yourcenariens de notre corpus.

I. L'ENFANT

Le premier volet de la trilogie, *Souvenirs pieux*, s'occupe de la branche maternelle, à commencer par la mère de Marguerite et par le récit de la naissance de l'écrivain. Déjà le bébé, «bout de chair rose pleurant dans un berceau bleu» (Yourcenar 1974: 11), nous est décrit à grands traits: «C'était une robuste petite fille au crâne couvert d'un duvet noir pareil au pelage d'une souris. Les yeux étaient bleus» (32-33). Malgré l'absence de détails sur le visage, le petit corps ou l'habillement du bébé, le lecteur pressent qu'il appartient à une classe aisée par la mention faite à ce «beau berceau de satin azur», recouvert d'une étoffe riche, brillante, luxueuse, le satin, et par «les fils tirés et les dentelles du minuscule couvre-lit», réalisé sans doute par une habile brodeuse ou acheté dans une boutique spécialisée. D'autre part, «la croix d'ivoire ornée d'une tête d'angelot», «pieux bibelot» placé, selon la coutume, au haut du berceau pour demander la protection divine sur la nouvelle-née (34) est aussi un précieux brimborion dont Marguerite Yourcenar, bien connue pour son respect de l'écologie, déplore la provenance¹. Toutefois, elle contemple de loin «cet être que j'appelle moi» sans entrer dans les détails car elle n'est, à l'époque qu'elle évoque, qu'un simple «bout de chair rose» (11).

2. LA MÈRE

Mais c'est à Fernande, cette mère disparue qu'elle n'a pas connue, que la romancière dédie ses plus nombreuses descriptions, en procédant par touches successives pour tracer un portrait délicat et suggestif de celle qui mourut

1 Cf. Yourcenar (1974: 34).

après lui avoir donné la vie. Allant à rebours dans l'ordre chronologique, elle la met en scène après son mariage et signale ce qui pouvait être considéré comme défaut dans un entourage de la haute bourgeoisie où l'apparence joue le rôle de carte de visite. Fernande, en effet, n'est pas la femme parfaite. Son désordre, son maintien négligé, son manque de soins dans sa tenue contrastent avec les normes rigides de sa belle-famille, même si ces petits écarts lui confèrent une sorte de charme, de naturel qui ne seraient pas si mal vus de nos jours. Le style vestimentaire est le reflet de la personnalité et celui de Fernande semble trahir un certain relâchement de caractère, aux antipodes de la raideur de sa belle-mère Noémi :

Ses toilettes laissaient à redire. Elle portait les vêtements des meilleurs faiseurs avec une négligence où il y avait de la grâce; cette désinvolture irritait pourtant le mari qui butait dans la chambre de sa femme sur un fringant chapeau ou un manchon jeté à terre. Sitôt étrennée, la robe neuve était froissée ou déchirée; des boutons sautaient. (Yourcenar 1974: 21)

Si Fernande ne respecte pas tout à fait les codes vestimentaires de son milieu, son attitude ne répond à aucun désir d'affrontement ni de rébellion contre sa famille ou sa classe sociale. Elle semblerait plutôt ne pas attacher l'importance qu'il se doit aux bienséances et ne pas saisir la juste valeur des habits, des accessoires ou des bijoux qu'elle porte. N'a-t-elle pas laissé choir involontairement son anneau de fiançailles par la portière baissée d'un wagon, en montrant de la main à son mari un beau paysage (*Ibidem*)?

Pour parachever cette première esquisse, une référence à la coiffure abonde dans ce sens de désordre ou de refus d'une apparence parfaite: «Sa longue chevelure [...] faisait le désespoir des coiffeurs qui ne comprenaient pas que Madame ne sût pas mettre une épingle ou un peigne au bon endroit» (*Ibidem*).

Cette accumulation de commentaires nous incline à voir en la jeune femme un côté quelque peu enfantin, brouillon, qui semble apporter une bouffée d'air frais dans la société compassée de la frontière franco-belge à la fin du XIX^e siècle.

Un tableau qui la représente dans sa première jeunesse révèle déjà son manque du sens de la proportion si nous remarquons le volume du chapeau qui couvre le chef de Fernande: «un énorme chapeau à coques de ruban tartan» qu'elle porte également «dans une silhouette découpée vers cette époque» (295). Elle ne possède pas cette savante perfection des proportions qu'exigent l'élégance naturelle et le bon goût.

Mais le choix du vêtement n'est jamais neutre; il fait aussi partie du signifiant de l'image. Ainsi, un désir de plaire pointe chez cette belle adolescente aux yeux verts, qui porte une robe émeraude pour mettre en valeur son regard.

Un autre portrait, réalisé à Suarlée, maison maternelle de Fernande, offre une image plus charnelle, plus sensuelle de la jeune fille dont la jupe accentue les rondeurs:

Elle porte une jupe alourdie par d'épaisses basquines. Dans sa toilette de dame, elle est toute ronde ce qui tient peut-être à la cuisine du pensionnat [...], mais surtout à l'éclosion de l'adolescence, à un luxe nouveau de chair et de sang. Ses seins gonflent son corsage montant. (295)

De nouveau, certains détails confirment le manque d'apprêt, le négligé qui risque d'être mal interprété par son entourage, et l'éloignement de l'image de la jeune fille 'comme il faut': «Elle a dû se peigner avant de poser chez le photographe mais elle a quand même laissé échapper une petite mèche qui pendille (*“Le maintien de Fernande est très négligé”*)» (*Ibidem*)

Une autre vieille photographie la présente costumée en paysanne napolitaine, au tablier riche de «fines broderies», de «délicates fronçures», de «fils tirés» (312) mais là encore, un détail perturbateur rompt l'harmonie de l'ensemble: «Une seule faute de goût: au lieu des mules qu'on attendait, Fernande laisse voir sous sa longue jupe, les hautes bottines luisantes de mode en 1893» (313). Le désir de suivre la mode et d'y sacrifier la cohérence de l'ensemble du costume semble indiquer une recherche d'originalité, une manière de distinction par rapport au modèle conventionnel. Comme le disait si finement Jean Cocteau, «c'est un fait que le bal masqué démasque». Celui qui se déguise révèle toujours une partie voilée de sa personnalité. En se jouant des codes établis, il suit une mécanique du brouillage et de la rupture et se crée une «identité composite par la manipulation et la juxtaposition» (Bailleux-Remaury 1995: 105-106) d'éléments hétéroclites. Par le détail déplacé de ses bottes luisantes, le personnage affirme son désir d'anticonformisme et de particularisation.

Mais toutes les imperfections, les petits défauts, les négligences de Fernande, signes d'une vitalité indéniable, vont s'estomper et disparaître à sa mort. La photographie mortuaire, destinée à fixer pour toujours l'image de la gisante, semble vouloir corriger les irrégularités, les fautes de goût, la touche fantaisiste du modèle. La mise en scène de la mort tend à donner une impression de calme, de paix, d'harmonie, d'immuabilité. Les excentricités n'y ont pas leur place, les imperfections sont gommées. Les marques de l'individu disparaissent au profit de l'universel. Fernande, sur son lit de mort, apparaît nimbée de la majesté du drapé et du marbre, épurée et figée à tout jamais. Pour l'auteur, il semble qu'elle a acquis dans la mort la perfection qu'elle n'avait pas dans la vie:

Elle donne surtout l'impression d'être exquisément propre. [...] Cette gisante de 1903 est revêtue d'une chemise de nuit de baptiste

aux poignets et au col ornés de dentelle; Un tulle diaphane voile imperceptiblement son visage et nimbe ses cheveux, qui paraissent très sombres, par contraste avec la blancheur du linge. Ses mains, entrelacées d'un chapelet, sont jointes sur le haut du ventre [...]. Elle est devenue ce qu'on voit des morts: un bloc inerte et clos, insensible à la lumière à la chaleur, au contact. (Yourcenar 1974: 47)

Cette figure hiératique, si propre, si immobile, pétrifiée dans une attitude de repos et de prière, ressort purifiée et embellie par la mort. Les réflexions de Marguerite Yourcenar quand elle contemple la photographie expriment le respect, voire l'admiration, envers celle qui lui a donné le jour et qu'elle n'a jamais pu connaître:

Tandis que dans ses portraits de jeune fille et de jeune femme, Madame de C... n'offre au regard qu'un visage agréable et fin, sans plus, certaines au moins de ses photographies mortuaires donnent l'impression de la beauté. L'émaciation de la maladie, le calme de la mort, l'absence désormais totale du désir de plaire ou de créer une bonne impression [...] mettent en valeur le modelé de cette face humaine, soulignant les pommettes un peu hautes, les profondes arcades sourcilières, le nez délicatement arqué aux étroites narines, lui confèrent une dignité et une fermeté qu'on ne soupçonnait pas. (47-48)

On dirait que l'écrivain, dans sa contemplation méditative, vient de redécouvrir Fernande dans toute sa vérité. Les termes «beauté», «modelé», «délicatement», «dignité», «fermeté», s'inscrivent dans le champ sémantique de la louange, comme si la narratrice, sur le tard², avait voulu dédier à l'absente ce panégyrique discret.

3. LES PROCHES

Bien d'autres personnages parcourent les pages de *Souvenirs pieux*, et leur habillement, plus souvent esquissé que décrit, nous transporte en arrière dans le temps, aux années qui ont précédé la naissance de Fernande. Ainsi, le couple bourgeois formé par Mathilde et Arthur, ses parents, nous renseigne sur les modes et les mentalités du milieu du XIX^e siècle. En contemplant un vieux cadre en accordéon qui porte une photo des filles de Mathilde, Yourcenar s'attarde sur les portraits des trois aînées, ses lointaines tantes, qu'elle a à peine connues: Isabelle, la première-née, porte sur

² C'est à l'âge de soixante-dix ans seulement que Marguerite Yourcenar entreprend la composition de *Souvenirs pieux*.

son visage les signes d'une santé précaire. Elle «est montrée déjà vieillie. Une légère mantille drapè le fin visage, recouvre des cheveux dont on ne peut décider s'ils sont blonds ou déjà gris. Les yeux très clairs sourient avec une bienveillance un peu triste» (148). Le manque de vitalité qui émane d'elle laisse prévoir sa maladie cardiaque et sa mort prématurée.

La deuxième, Georgine, semble plus forte: elle «se présente sous l'aspect d'une majestueuse jeune femme au corselet étroitement lacé et à l'ample décolletage; elle porte la coiffure en boucles courtes et tassées, serrant de près les contours de la tête, qui donne un faux air de statue antique [...]. Son visage aux traits réguliers n'exprime rien» (149). Après cette description assez fade, l'auteur place en regard le portrait de Georgine souffrante, vieillie, telle qu'elle la remémore, convertie pour la jeune Marguerite en le symbole de la maladie: «un peu vouûtée, un peu aveugle, dévorée par le diabète, [...] les dents ébranlées, [...] son visage jauni» (150). Le passage du temps et les ravages de la maladie ont modifié l'aspect de la «majestueuse jeune femme» et faussé les données du tableau.

Mais l'attention de la narratrice est surtout retenue par les portraits de Zoé, la sœur préférée de Fernande, qu'elle n'a jamais connue. Elle se détiend, observant chaque détail avec un intérêt spécial. Ce qui frappe l'auteur, ce sont la force des traits et de la chevelure et l'expression de la jeunesse qui confèrent à l'irrégularité et à la disproportion une beauté originale, éloignée du canon classique traditionnel selon la conception baudelairienne qui rejoint ici curieusement celle de Léonard de Vinci:

Le premier me montre une jeune fille en robe de tissu écossais, les mains fermes tenant un objet quelconque, peut-être un livre. L'abondante chevelure coiffée en coup de vent donne l'impression, probablement erronée, que Zoé a les cheveux coupés. Elle regarde hors du cadre, comme si elle attendait quelqu'un [...]. Le visage, aux méplats et aux rehauts fortement structurés a quelque chose de cette étrangeté de proportions par quoi Léonard définit la beauté. (151)

À côté des petites et jeunes filles ou femmes revêtues de robes en mousseline blanche (113), en dentelle (344) ou en broderie anglaise (295), défilent des messieurs dont l'habillement dépend de la classe sociale, du moment, du milieu ou du poste qu'ils occupent: ils portent des chapeaux haut-de-forme ou melon (362), des uniformes chamarrés (207), de bons vêtements (355), un pardessus, une canne et un étui à jumelles (357), panoplie de tout voyageur de 1900, quand ce ne sont des bottes, des bottines ou des guêtres (235). La garde-robe et les accessoires attestent presque toujours l'appartenance des ancêtres de Marguerite Yourcenar à ce que l'on appelait 'le beau monde'.

4. OCTAVE PIRMEZ

«L'oncle Octave», comme le désigne la narratrice, mérite une attention spéciale. Elle lui dédie la partie du livre intitulée «Deux voyageurs en route vers la région immuable», qui comprend quatre-vingt-neuf pages. La facette d'écrivain d'Octave Pirmez, son goût pour les voyages – dont elle a hérité –, ses lectures cultivées, le raffinement de son habillement, son caractère aimable et mélancolique attirent d'emblée la sympathie de sa lointaine petite-nièce. En retrouvant un portrait, réalisé à partir d'un ancien tableau, l'auteur choisit de relever certains détails qui révèlent déjà plusieurs aspects de cette personnalité complexe:

Son portrait [...] offrait un visage qu'on eût pu avec un peu de bonne volonté qualifier d'angélique, sans la fine moustache et la minuscule mouche sous la lèvre inférieure qui rappelaient qu'on était en face d'un dandy des années 60; la main était d'une blancheur à la Van Dyck. (211)

La blancheur de la main révèle l'inactivité, l'absence de travail physique, une vie méditative dédiée aux occupations nobles telles que la lecture et l'écriture. La moustache fine et la mouche obéissent au courant du Dandysme, suivi par les poètes romantiques français, et montrent un souci d'élégance et de raffinement. Octave cultive également l'élégance du corps et celle de l'esprit. Le bon ton, les couleurs discrètes, les détails de sa tenue font de lui un être exquis, distingué en toute circonstance, même lorsqu'il réalise ses longues promenades à la campagne, où il se présente comme «un monsieur à veston gris sombre, le feutre sur l'oreille, son inutile fusil en bandoulière et un livre à la main» (238). Sur la plage de Heyst, il devient ce «monsieur en complet blanc» (265). Dans l'album des portraits de famille, ses attitudes, ses gestes, ses poses en disent long sur les particularités de l'écrivain:

Octave écrivant, éclairé par deux cierges, qu'il allumait parfois, dit-on, en plein jour, fermant les volets sur le monde extérieur; Octave un loup sur le visage et l'échangeant pour un autre masque; Octave et une tête de mort; Octave tenant une brassée de fleurs [...]; Octave et son sanglier apprivoisé. (213)

L'écrivain, le dandy, l'homme qui aime la nature, l'esthète sont les diverses facettes de cet oncle lointain pour lequel Marguerite Yourcenar ressent une vive sympathie qu'elle ne semble éprouver à ce point pour aucun de ses autres ancêtres maternels.

5. LA BRANCHE PATERNELLE

Le second volet, *Archives du Nord*, est consacré aux ascendants de Michel, père de la romancière. Dans ce volume, la démarche de la biographe n'est plus la même. Remontant à ses ancêtres Cleenwerck, du XVI^e siècle, elle fait défiler plusieurs générations. Nous nous arrêterons uniquement aux deux personnages centraux³, qui vécurent au XIX^e siècle et au début du XX^e: Michel-Charles et son fils Michel, respectivement grand-père et père de la romancière.

5.1 MICHEL-CHARLES

Jeune étudiant en Droit à Paris, Michel-Charles se prépare pour assister à un bal masqué à l'Opéra. Son déguisement repose sur son lit. La qualité de la coupe, le vernis des chaussures, la noblesse des étoffes nous inclinent à penser qu'il s'agit d'un déguisement de luxe:

Sur la courtepointe s'étalent les pantalons collants, du meilleur faiseur, l'habit à basques, le domino drapé de manière à produire un effet déjà mystérieux, et sur l'oreiller le masque de satin noir. Des escarpins bien lustrés font des pointes sur la descente de lit. (Yourcenar 1977: 100)

Le jeune Michel-Charles, «par vanité de beau garçon qui veut plaire», aime à soigner sa toilette, même s'il doit économiser sur le chauffage et la chandelle et se contenter de louer une modeste chambre d'étudiant. Le visage de ce jeune homme n'est pas ordinaire. Il n'a pas le physique d'un parisien, encore moins d'un français. L'auteur s'attarde dans une description complète de l'ancêtre à la race duquel elle appartient:

Dans la forte ossature, entre les pommettes saillantes et la barre des sourcils épais, s'insèrent des yeux d'un bleu intense et froid [...]. Le nez avec ses cloisons un peu épaisses [...]. La bouche est grande et généreuse, mais le bas du visage reste emprunt d'une mollesse enfantine [...]. Ne pourrait-on pas, en somme, le prendre pour un Hongrois, un Russe, un beau Scandinave? (101)

C'est ainsi qu'il se voit, alors qu'il contemple le miroir de la commode, en caleçon et chemise à jabot.

3 Les figures féminines sont banales, sauf celles de Noémi (l'insupportable grand-mère maternelle de Marguerite Yourcenar), de Berthe, première femme de Michel, et de Gabrielle, la sœur de celle-ci. Elles feront l'objet d'une prochaine analyse parmi les figures féminines qui peuplent les textes de la romancière.

Plus tard, au cours d'un long voyage en Italie, ce jeune homme imbu de culture latine «s'était réservé et fait monter en bague un camée antique du style le plus pur; c'était cette fois une tête d'Auguste vieilli» (151). Cette précieuse taille l'accompagna toute sa vie, et il la légua à son fils sur son lit de mort. Le simple fait de porter cette bague unique indique l'attachement de l'homme à l'objet d'art, pour sa beauté et sa pureté, sans doute, mais aussi pour les souvenirs qu'il évoquait. La jeune Marguerite en hérita de son père, Michel, pour sa quinzième année et le porta elle-même pendant dix-sept ans⁴. Comme c'est le cas pour son aïeul, on peut voir, sur ses photographies, le détail révélateur d'une bague, d'une broche ou d'un bijou antique qui suggère non seulement son appartenance à une classe sociale élevée, mais aussi une culture antique et un amour pour ces objets de valeur historique, esthétique et sentimentale.

Ce grand-père distingué conserve jusqu'à la fin de sa vie l'amour des belles choses, des vêtements bien coupés, marque d'élégance et de bon goût propre au code vestimentaire de sa classe. Venant de débarquer à Londres où il vient récupérer son fils qui a déserté l'armée, «le premier soin de Michel-Charles est de se faire prendre mesure par un tailleur réputé. Il fallut aussi se procurer une valise de bonne qualité, destinée à contenir les vêtements neufs du voyageur» (286)

Une anecdote renforce ce trait de caractère: l'acquisition d'un chronomètre anglais de grande marque, vieux rêve de Michel-Charles:

après de longues hésitations, il choisit la pièce la plus chère: le double boîtier extra-plat s'ouvrait d'abord sur un cadran au centre duquel une aiguille minuscule marquait les secondes; la devise *Tempus fugit irreparabile* plaît au vieux lecteur d'Horace. Un second disque d'or, plus mince encore que le premier, poussé par un ressort, découvre tout le jeu compliqué du mécanisme à broyer le temps. (*Ibidem*)

Tout comme le beau camée antique, le précieux chronomètre et une chevalière gravée sur pierre dure seront, à la mort du père, livrés au fils qui devra, à son tour, les léguer à sa descendance, comme il est coutume dans les grandes familles.

5.2 MICHEL

L'avant-dernier de sa lignée, Michel, n'apparaît que sporadiquement, car il ne fait pas partie des ancêtres mais des proches de l'auteur, qui a partagé 29 ans de sa vie avec son père. Elle lui a réservé la première place dans le troisième volet, *Quoi? l'Éternité* qui s'occupe de son enfance et de son adole-

4 Cf. Yourcenar (1977: 151).

science. Cependant, malgré ces apparitions fugaces dans *Archives du Nord*, le lecteur perçoit l'évolution de l'homme et les changements annoncés par la variation de son habillement au long de sa vie. Enfant, sur une photographie de famille, Michel nous est présenté comme un fils de bonne famille, portant le costume qui convient pour la circonstance. Vêtu comme un adulte, comme il était d'usage en ce temps-là (la mode des vêtements spécifiques pour les enfants ne viendra que plus tard), il offre l'abord sérieux et grave d'un 'monsieur' en miniature:

À cinq ans à peine, le petit garçon sagement assis, un livre à la main, est habillé en petit homme. Rien n'y manque, ni le gilet, ni le nœud de cravate, ni les souliers bien cirés. La tête est toute ronde [...]; le petit corps robuste [...]. Le visage est empreint d'une honnêteté et d'un sérieux presque grave, mais les yeux clairs rient comme de l'eau au soleil. (Yourcenar 1977: 200)

Peu à peu, l'enfant change ou du moins, ainsi l'écrivain interprète-t-il les photos de l'album: «Il y aura bientôt Michel âgé de sept ans, fragile et léger, [...] mais les yeux ont déjà un arrière-fond de tristesse» (*Ibidem*). Suivant la progression logique du développement jusqu'à l'âge adulte, nous assistons aux transformations successives du personnage: «Il y aura plus tard le collégien un peu épais, [...] le beau ténébreux de vingt ans, [...] le militaire qui étrenne son uniforme et ses jeunes moustaches» (200-201). Mais plus intéressant nous semble le portrait de «l'homme du monde fin de siècle, une cigarette entre les doigts, rêvant à ce je ne sais quoi d'inaccompli» (201) qui nous montre l'homme élégant et distrait, comme détaché des réalités prosaïques, trait de caractère que le personnifiera toute sa vie. Tout aussi révélatrices sont les deux descriptions suivantes, de l'homme mûr, sûr de son goût et de son apparence, à l'aise dans sa tenue très *smart*, comme l'on disait dans ces années-là:

Le monsieur de cinquante ans en jaquette, pas le moins du monde gêné par la hauteur de son faux-col, qu'on sent apte à donner des ordres et à distribuer des pourboires, image d'un milieu au moins autant que d'un homme; le même monsieur sur une plage, en flanelle blanche, emboîtant le pas à la jolie femme du moment. (*Ibidem*)

Mais sans aucun doute, l'image préférée de Marguerite Yourcenar est celle de Michel vieilli, assagi, remarié avec celle qui lui donnera une fille, Marguerite, devenu calme et affable, comme radouci par les vicissitudes de la vie, fatigué par des années de vie intense et mouvementée ou, plus tard, seul mais heureux, car il a accepté sa vieillesse:

Mais les instantanés de la vieillesse me retiennent davantage. Un vieil homme pensif, correctement vêtu de tissus anglais, installé à une table dans le jardin d'un hôtel à Cap-Ferrat, penchant sa haute taille vers un petit chien avec lequel il a fait amitié [...]. Le même vieillard seul, assis cette fois sur les marches d'un palais ou d'un cloître italien, les mains pendant entre ses genoux, avec son air de douceur et de force usée; le même enfin, appuyé au pont d'Archie, adossé au paysage immémorial du Latium. (*Ibidem*)

Michel est maintenant un monsieur sans coquetterie, ayant perdu ou plutôt dépassé le respect des traditions. Il est devenu un être plus authentique, plus dépouillé, plus humain. Le vieil homme qui accompagnait sa fille dans ses voyages en Italie et qui lui révéla la beauté des mondes antiques, avait laissé choir sa carapace d'homme du monde, son vice du jeu et des femmes, son instabilité bouillonnante, son soin de l'apparence, sa pose arrogante, pour se laisser voir dans sa vérité et son humanité. Des mille figures de Michel, il ne reste plus que l'être humain: «dans ses vêtements de lainage grisâtres, Michel a l'air d'un vieux mendiant au soleil» (*Ibidem*).

L'habit ne fait pas le moine, dit-on, mais chez Michel, tout désir de plaire ou de causer bonne impression a disparu, cet homme âgé a abandonné l'apparence pour l'essence, l'habillement élégant avec sa fonction sociale pour le simple vêtement destiné à couvrir et à protéger. Le lainage grisâtre, dont la couleur neutre se fond avec celle de la pierre, intègre l'être humain dans le paysage.

Dans les portraits de famille qu'elle décrivait, Marguerite Yourcenar avait l'art de capter le détail révélateur, celui qui définit un caractère, une mentalité, un état d'esprit, un désir secret. Comme je l'ai déjà signalé, elle-même portait toujours sur elle soit un châle, soit une bague ou une broche qui reflètent une certaine classe, un goût raffiné, un amour pour les antiques ou les pierres, pour les étoffes nobles qu'elle avait connus dans son milieu et son entourage. D'où son attachement au camée serti en bague, porteur d'histoire et de valeur sentimentale, qu'elle avait hérité de son père et qu'elle porta avec amour durant de longues années:

Je l'ai porté moi-même pendant dix-sept ans, et dois beaucoup à cette fréquentation journalière avec cet exemple de sévère perfection glyptique. [...] Vers 1935, je le donnai, dans un de ces élans qu'il ne faut jamais regretter, à un homme que j'aimais ou croyais aimer. Je m'en veux un peu d'avoir placé ce bel objet dans les mains d'un particulier, d'où bientôt sans doute il passa à d'autres, au lieu de lui assurer le havre d'une collection publique ou privée. (152)

Le camée si pur, figurant une tête d'Auguste vieilli, est l'emblème de la culture, de l'intérêt pour l'histoire romaine et de l'amour de l'art antique bien connus chez Marguerite Yourcenar. La transmission de la bague de génération en génération symbolise l'héritage génétique, psychologique et culturel qu'elle a reçus et qu'elle cherchait à découvrir quand elle entreprit cette œuvre «nécromantique»⁵ de faire revivre ses ancêtres en retraçant leurs portraits. Y trouva-t-elle, une fois la tâche achevée, la réponse au *koan* Zen qui préside au *Labyrinthe du monde*: «Quel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent rencontrés?». La réponse ne nous appartient pas.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bailleux B.-Remaury B., 1995, *Modes et vêtements*, Paris, Gallimard (Découvertes).
- Delcroix M., 1988, *La mémoire immémorielle* in E. Real (ed.), *Marguerite Yourcenar, Biographie, autobiographie*, Universitat de Valencia.
- Gannac A.-L., 2005, *Nos vêtements-émotions (Entretien avec Catherine Joubert et Sarah Stern)*, en ligne: <http://www.psychologies.com/Moi/Se-connaître/Emotions/Interviews/Nos-vetements-emotions> (consultation: 30 septembre 2013).
- Joubert C.-Stern S., 2010, *Déshabillez-moi: psychanalyse des comportements vestimentaires*, Paris, Arthème Fayard.
- Paris J., 1969, *Introduction d'un suspect dans une ville d'Amérique du Nord*, in J.-P. Faye et al. (eds.), *La mode, l'invention*, «Change» 4: 160.
- Yourcenar M., 1974, *Souvenirs Pieux*, Paris, Gallimard (Folio).
- , 1977, *Archives du Nord*, Paris, Gallimard.
- , 1988, *Quoi? l'Éternité*, Paris, Gallimard.

5 J'emprunte ce terme à Maurice Delcroix (1988: 166).

I TESSUTI WAX-PRINT IN AFRICA OCCIDENTALE GEOGRAFIE INTERNAZIONALI DI UN TESSUTO 'TRADIZIONALE'

Valerio Bini

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Pochi oggetti sono in grado di evocare l'idea di Africa più direttamente dei tessuti multicolori che nella parte occidentale del continente vengono comunemente chiamati *wax, java o fancy*. Cuciti in un *boubou* indossato da un funzionario pubblico in una cerimonia ufficiale in qualche capitale dell'Africa occidentale o confezionati in un elegante vestito *en trois pièces* (gonna, top, copricapo) in un mercato di Parigi, questi tessuti sono parte integrante dell'immagine che l'Europa ha costruito dell'Africa e, in molti casi, anche della percezione di sé prodotta dalle popolazioni africane.

Nonostante la varietà delle forme e delle tecniche di realizzazione, ciò che accomuna questi tessuti è la presenza di disegni ripetuti realizzati con una modalità di impressione che imita la tecnica artigianale della tintura selettiva: attraverso l'uso della cera, o di altri materiali idrorepellenti, si escludono alcune porzioni del tessuto dalla tintura, creando, al negativo, disegni ed effetti particolari. Per questa ragione sono spesso genericamente indicati come tessuti *wax-print*.

La storia di questi tessuti, comunemente percepiti come un prodotto dell'Africa tradizionale, è in realtà molto complessa e racconta le relazioni tra il continente africano, l'Europa e il resto del mondo. L'artista anglo-nigeriano Yinka Shonibare ha incentrato il suo lavoro proprio sul carattere ambiguo di questi tessuti, al tempo stesso tradizionali e di origine europea, ricostruendo quadri del canone artistico europeo con tessuti prestampati di questo tipo. Obiettivo esplicito di questo lavoro è mettere in questione un'idea statica e preconfezionata di 'africanità' e mostrare come in realtà l'identità africana (ed europea) sia il frutto dell'incontro, talvolta forzato, tra culture diverse.

In questo breve testo si metterà in evidenza quest'origine molteplice, sincretica – ibrida oggi si direbbe – dei tessuti stampati 'africani', per poi se-

guirne l'evoluzione fino ai giorni nostri, mostrando come ancora oggi questi tessuti ci raccontino il continente e i suoi rapporti con il resto del mondo.

I. I TESSUTI WAX-PRINT: UNA STORIA GLOBALE

Il commercio di tessuti tra Europa e Africa ha una storia lunga che si sviluppa inizialmente lungo le piste transahariane: antiche città come Kano, oggi nella Nigeria settentrionale, già diversi secoli or sono avevano sviluppato un complesso sistema di lavorazione dei tessuti ed erano il centro di questo commercio che attraversava il deserto. Nelle vasche di Kofar Mata, nei pressi di Kano, da oltre cinquecento anni vengono tinte con l'indaco le stoffe degli 'uomini blu' che percorrono il deserto del Sahara. La scrittrice nigeriana Noo Saro-Wiwa, nel suo racconto di viaggio nella natia Nigeria (*Looking For Transwonderland*, 2013), si sofferma proprio sulla visita di questo luogo, identificandolo come uno dei centri più significativi della cultura della Nigeria settentrionale.

Centri come Kano, tuttavia, hanno perso progressivamente importanza nel corso degli ultimi secoli. Con l'avvio dei collegamenti marittimi tra Europa ed Africa occidentale alla fine del XV secolo, infatti, questo commercio progressivamente si è intensificato e ha cambiato direzione, spostandosi nei porti della costa atlantica: nel corso del XVII e XVIII secolo i commercianti europei rifornivano abitualmente i mercati africani della costa con tessuti, in alcuni casi pensati come imitazione delle stoffe tradizionali africane realizzate con tinture naturali locali (Sylvanus 2007).

Un primo salto di qualità nella diffusione dei tessuti *wax-print* avvenne nel corso del XIX secolo quando alcune popolazioni dell'attuale Ghana furono inviate dal governo olandese che controllava la zona a combattere nelle guerre coloniali in Indonesia (1831-1872). Gli 'olandesi neri', *Belanda Hitam* nella lingua locale, al loro ritorno in Africa contribuirono così a diffondere la moda dei tessuti artigianali indonesiani, i *batik*. Contemporaneamente alcuni imprenditori europei avviarono la produzione di imitazioni industriali dei *batik* indonesiani destinati sia al mercato europeo, che però non fu molto sensibile al prodotto, sia al mercato africano, che invece li accolse rapidamente. È in questo periodo infatti che nascono alcune grandi imprese di produzione di tessuti *wax-print*, come l'olandese P.F. van Vlissingen & Co, oggi Vlisco. Tuttavia, è solo a fine Ottocento, con l'invenzione della cosiddetta *javanaise*¹, una macchina in grado di stampare sui due lati del tessuto, che le imitazioni industriali dei *batik* iniziarono ad essere prodotte in massa dai cotonifici europei.

¹ L'invenzione venne sviluppata ad Haarlem, nei pressi di Amsterdam, dal belga Marie Prosper Prevaire, permettendo così all'industria di famiglia di sopravvivere alla crisi che aveva colpito i cotonifici olandesi con il declino dell'impero coloniale.

Anche la commercializzazione dei tessuti era controllata dagli europei e avveniva attraverso le compagnie coloniali. In Africa occidentale le principali erano la Compagnie Française d'Afrique occidentale (CFAO, fondata nel 1887), la Société commerciale de l'Ouest africain (SCOA, 1899) e la Lever Brothers (dal 1928 Unilever)² che operava attraverso le sussidiarie United Africa Company³ (per le aree anglofone) e Compagnie Niger France (per quelle francofone).

Uno dei tanti aspetti apparentemente paradossali di questa economia coloniale è che la diffusione in Africa dei tessuti prodotti in Europa va di pari passo con la crescita della produzione di cotone, coltivazione imposta dai colonizzatori francesi e simbolo della dominazione coloniale: «ils nous disent les hommes du coton, du café, de l'huile» scriveva ancora negli anni Quaranta Léopold Sedar Senghor nella sua «Prière aux masques» (1945: 29).

Tale dinamica rappresenta in maniera icastica lo sfruttamento coloniale della prima metà del XX secolo: attraverso il sistema dell'*obligation de cultiver*⁴ (Fall 1993) i contadini africani vengono costretti a produrre il cotone che rifornisce a basso prezzo le industrie europee che poi vendono i loro prodotti in Africa attraverso le diverse compagnie coloniali. Con questo sistema vengono di fatto distrutte anche le nascenti imprese tessili artigianali che si erano sviluppate in Africa occidentale, particolarmente nell'attuale Nigeria, in area Yoruba e nell'emirato di Kano (Rauch-Traub-Merz 2006).

Non è dunque un caso se il tessuto di cotone diventa quasi il simbolo dell'emancipazione africana e tra le prime iniziative degli stati indipendenti africani ci sarà l'affermazione di un'industria tessile autonoma. L'icona di questa affermazione di indipendenza è forse la celebre fotografia ufficiale del neo-Presidente del Ghana Kwame N'Krumah vestito con l'abito tradizionale *kente*.

2. ASCESA E DECLINO DELLE IMPRESE NAZIONALI

In epoca coloniale era stato fatto qualche tentativo per avviare una trasformazione locale del cotone prodotto in Africa occidentale⁵. Tuttavia è solo con l'epoca delle indipendenze che la produzione locale di tessuti cresce in

2 Il fatto che Unilever oggi sia una delle più importanti imprese europee e che i suoi prodotti si trovino in tutto il mondo rappresenta un'altra corrispondenza significativa tra la storia dei tessuti africani e quella delle relazioni tra l'Africa e l'Europa.

3 La United Africa Company nasce nel 1929 dalla fusione tra la Niger Company, fondata come United African Company nel 1879 e la African & Eastern Trade Corporation, creata nel 1919.

4 L'obbligo di coltivare è una delle forme di sfruttamento coloniale previste dal 'codice dell'indigenato'. Il codice, che regolava i diritti delle popolazioni colonizzate, venne istituito nel 1887 in Senegal e successivamente negli altri territori dell'Africa Occidentale Francese, e rimase in vigore fino alla fine della Seconda Guerra Mondiale. L'uguaglianza giuridica tra i cittadini francesi e quelli delle colonie sarà sancita solo nel 1956 con la legge Defferre.

5 Alcuni stabilimenti vennero avviati in Senegal, in Costa d'Avorio e in Ciad.

modo significativo, diventando uno dei simboli della rinascita economica e del riscatto politico dei nuovi stati africani.

Tra il 1960 e il 1970 vengono create decine di imprese tessili e all'inizio degli anni Settanta quasi tutti i paesi dell'Africa occidentale possiedono almeno uno stabilimento di trasformazione del cotone. Il tessile diventa così uno dei settori chiave della strategia di sostituzione delle importazioni che caratterizza gli stati africani fino agli anni Ottanta: i nuovi governi vedono nel cotone una grande opportunità di collegare la produzione agricola con l'avvio di un processo di industrializzazione (Rauch-Traub-Merz 2006).

Le industrie avviate coprono un'ampia gamma di attività, dalla filatura, alla tessitura, fino alla stampa di tessuti di varia qualità: dalle imitazioni a basso costo chiamate comunemente *fancy* o *java*, fino a tessuti di alta qualità anche noti come *veritable wax-print* o più semplicemente *wax*. In linea generale la differenza tra i tessuti a basso prezzo e i veri *wax* è che i primi sono stampati solo da un lato, mentre i secondi imitano la tecnica tradizionale di tintura per immersione che colora tutto il tessuto.

Il primo paese ad iniziare la produzione di tessuti africani fu il Ghana. Ottenuta l'indipendenza nel 1957, il nuovo governo avvia la fondazione di un'impresa tessile statale chiamata Akosombo Textiles Ltd. (ATL), dal nome della grande diga sul fiume Volta sulla quale si fondava gran parte del progetto di industrializzazione. La realizzazione pratica del progetto industriale di N'krumah non ebbe però vita facile: un elemento di particolare interesse, soprattutto in relazione all'evoluzione futura, è che la ATL venne effettivamente avviata solo nel 1967, l'anno successivo alla deposizione di N'krumah, grazie all'intervento del gruppo cinese Cha, che tuttora controlla la produzione.

Negli anni successivi il Ghana divenne, insieme alla Nigeria e alla Costa d'Avorio, uno dei centri della produzione di tessuti *wax-print* in Africa occidentale. All'apice della sua fortuna, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio del decennio successivo, l'industria tessile contribuiva significativamente alla crescita economica della zona, dando lavoro a decine di migliaia di persone.

Nell'Africa francofona la produzione era concentrata in Costa d'Avorio, dove negli anni Ottanta erano attive una decina di imprese di trasformazione in grado di lavorare circa 20mila tonnellate di fibra di cotone, più del totale delle altre imprese dell'Africa occidentale francofona (Levrat 2009). L'impresa più rilevante era la Uniwax, una società statale creata nel 1968 dal governo di Houphouët-Boigny, in partenariato con l'impresa anglo-olandese Unilever e il gruppo olandese Gamma Holding.

Se il centro della produzione di tessuti africani negli anni Settanta si poteva collocare tra Ghana e Costa d'Avorio, il simbolo della commercializzazione dei tessuti africani era senza dubbio il mercato centrale di Lomè, la capitale del Togo, posizionata strategicamente lungo la porosa frontiera con la piccola città ghanese di Aflao. Quando il Togo era ancora la 'Svizzera

d'Africa', le donne impegnate nel commercio di tessuti ottennero un tale successo economico e riconoscimento sociale da diventare un'icona popolare, le cosiddette 'Nana Benz', dal nome delle auto con le quali circolavano per la città ostentando il loro benessere. Il ruolo di queste donne però non era semplicemente quello di rivendere i tessuti prodotti dalle imprese locali o internazionali. Le 'Nana Benz' avevano infatti il compito di presentare i prodotti alla clientela locale, ideando i motivi e creando i nomi con i quali i tessuti sarebbero diventati famosi localmente. Queste figure sono un altro simbolo di un'Africa in cui identità e tradizione si costruiscono continuamente nella relazione con il resto del mondo.

La scrittrice senegalese Ken Bugul ha raccontato l'importanza culturale dei messaggi trasmessi attraverso i vestiti e il ruolo delle commercianti locali nello sviluppo dei tessuti *wax* in un articolo apparso nel 2010 sul quotidiano francese «Libération»:

C'est ainsi qu'en Afrique de l'Ouest, particulièrement dans le golfe de Guinée, spécialement au Togo, au Ghana et au Bénin, les femmes envoient des messages à travers leur pagne en wax. Les grandes commerçantes, souvent propriétaires de leurs marques, font faire les dessins des motifs par des artistes locaux et décident des couleurs à lancer. Ainsi, elles peuvent, selon l'air du temps et les préoccupations des femmes, commander leurs pagnes avec des slogans et des messages: de la femme jalouse ou frustrée des absences de son mari à la femme aisée dont les affaires marchent et qui s'affiche avec un tissu où les dollars américains se déclinent dans tous les tons, jusqu'aux épis de maïs, symboles de richesse et d'abondance. (Bugul 2010)

L'epoca felice dell'industria tessile africana ebbe però durata relativamente breve: la crisi del debito degli stati africani e le trasformazioni del mercato globale del settore tessile portarono a una profonda crisi, le cui conseguenze arrivano fino a oggi.

Le imprese africane beneficiavano infatti in modo diretto o indiretto del sostegno dello stato, e le nuove condizioni politiche ed economiche degli anni Ottanta e Novanta portarono a un rapido declino di questo sistema: i Piani di Aggiustamento Strutturale imposti dalle istituzioni finanziarie internazionali costrinsero infatti gli stati africani ad aprire i mercati ai prodotti esteri sempre più economici e a smantellare le imprese nazionali che vennero chiuse o acquistate da imprese multinazionali estere. Nel periodo tra il 1975 e il 2000 l'industria tessile in Ghana ha dimezzato il suo valore, perdendo l'80% dei posti di lavoro. In Nigeria le imprese tessili che davano lavoro a circa 200.000 persone sono state ridotte quasi a zero.

Nell'Africa francofona si è assistito a un'evoluzione simile, con il crollo della produzione tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta. Un breve momento di ripresa si è avuto dopo il 1994 con la svalutazione del Franco CFA, che ha favorito le esportazioni, ma ha avuto costi sociali molto rilevanti. In Costa d'Avorio, il principale paese produttore in area francofona, la situazione è stata poi aggravata dalla crisi politica della fine degli anni Novanta a cui è seguita la guerra civile iniziata nel 2002 e conclusasi di fatto solo nel 2011.

Nel frattempo la produzione di cotone grezzo ebbe un rapido e momentaneo incremento. A cavallo del nuovo millennio la situazione aveva dunque significative analogie con l'epoca coloniale: da una parte i paesi africani raggiungevano l'apice della produzione di cotone, dall'altra l'industria di trasformazione locale veniva rapidamente dismessa lasciando il campo alle imprese estere.

3. L'EVOLUZIONE RECENTE

La crisi del settore, iniziata alla fine degli anni Ottanta con lo smantellamento delle imprese nazionali, si aggrava ulteriormente nel 2005 quando scade il cosiddetto 'accordo multifibra' che regolava il commercio internazionale nel settore tessile. La liberalizzazione dei mercati che ne è seguita si è di fatto tradotta nell'apertura ai tessuti asiatici a basso prezzo che hanno occupato rapidamente ampi settori di mercato nelle fasce più basse della società africana (Axelsson 2012).

La diffusione di tali tessuti è stata favorita da fenomeni di contraffazione e di plagio dei disegni originali elaborati dalle imprese dominanti del settore. La circolazione delle informazioni e le nuove tecnologie permettono infatti di replicare il disegno di un tessuto pochi giorni dopo che questo è stato messo sul mercato⁶ (Sylvanus 2007).

Un secondo fattore di indebolimento dell'industria tessile africana è rappresentato dalla grande crescita del settore degli abiti di seconda mano provenienti dai paesi del Nord. È tuttavia difficile fare una stima certa dell'impatto di questa attività sull'industria locale, anche perché i tessuti *wax* e i vestiti di seconda mano sembrano svolgere funzioni diverse e non essere in competizione diretta. Tuttavia in Africa occidentale gran parte della popolazione si serve di questo tipo di vestiti (Baden-Barber 2005), fatto che, accanto all'impatto economico, ha un notevole significato culturale in termini di importazione di modelli estetici di riferimento.

Dopo la recente crisi sono rimaste due sole compagnie a produrre tessuti *wax-print* di qualità: l'olandese Vlisco⁷ e l'inglese ABC. Osservando le dina-

⁶ Per questo tutte le principali compagnie di produzione di tessuti *wax-print* si sono dotate di stringenti misure di tutela dei propri disegni.

⁷ La compagnia fondata da Pieter Fentener van Vlissingen nel 1846, diventata Vlisco nel 1970, dopo essere stata a lungo controllata dalla multinazionale anglo-olandese Unilever è

niche di *longue durée* è interessante notare come queste siano tra le prime imprese ad avere avviato questa attività, ancora in epoca coloniale, spesso addirittura prima dell'occupazione militare dell'Africa occidentale della fine del XIX secolo.

Vlisco è forse l'impresa simbolo del lusso, del *wax-print* di qualità, tanto costoso da diventare uno *status symbol*: quando Verre Cassé, il protagonista dell'omonimo romanzo di Alain Mabanckou, descrive l'arrivo nel bar della prorompente Robinette, il suo sguardo si concentra sul fondoschiena della donna «embastillé dans un super wax hollandais» (2005: 189).

Il marchio Woodin, appartenente allo stesso gruppo commerciale della Vlisco, è particolarmente interessante perché possiede diversi negozi nelle principali città dell'Africa occidentale: lì si vendono tessuti, abiti confezionati e accessori realizzati con tessuti Vlisco. Altri marchi dello stesso gruppo, come GTP e Uniwax, offrono invece prodotti di minore qualità e prezzi inferiori, permettendo di diversificare il mercato.

Il gruppo ABC nasce invece a Manchester all'inizio dell'Ottocento producendo tessuti convenzionali, e si focalizza sulla produzione di *wax-print* solo alla fine del secolo. La compagnia ha seguito l'evoluzione del settore ed è stata rilevata nel 1991 dal gruppo cinese Cha, che già controllava altre imprese in Ghana. Un elemento di particolare interesse è dato dal fatto che per rispondere alla crisi del settore, nel 2007 la produzione è stata delocalizzata dall'Inghilterra al Ghana, lasciando in Europa solo alcune fasi del disegno dei tessuti.

Si tratta di un segnale significativo che si inserisce in un quadro di potenziale ripresa del settore, pure su basi diverse rispetto a quelle degli ultimi decenni. L'Asia, la Cina in particolare, potrebbe infatti diventare non più solo un avversario nella competizione per la produzione di tessuti, ma anche una fonte di capitali per rafforzare un'industria tessile rinnovata. Se si osserva ad esempio l'andamento delle esportazioni dall'Africa sub-sahariana agli Stati Uniti, infatti, si può notare come, dopo la crisi del 2005 che ha portato a dimezzarne il valore in pochi anni, dal 2011 si sia registrata una significativa ripresa (Hinshaw 2012). Più in generale, in diversi stati africani si assiste a un rilancio della produzione industriale, anche nel settore del tessile. Spesso si tratta di una produzione di abbigliamento di bassa qualità, destinato ai mercati esteri, ma la produzione di tessuti *wax* potrebbe beneficiare di questa ripresa, magari collegandosi con le reti sociali della diaspora africana.

Un interessante potenziale di sviluppo, infatti, è rappresentato dalla clientela della diaspora, ormai molto numerosa, che trova nei tessuti *wax-print* un riferimento identitario nei paesi di immigrazione e che dunque rappresenta un mercato significativo per prodotti anche di media e alta qualità.

Il simbolo dell'importanza di questi tessuti per gli africani della diaspora è senza dubbio la tour Eiffel vestita di tessuti *wax* descritta nel racconto «Du wax pour dame Eiffel» dello scrittore gibutiano Abdourahman A. Waberi: «Je

passata progressivamente sotto il controllo del gruppo Gamma Holding.

revois une tour Eiffel entièrement recouverte d'un tissu africain – scrive la prostituta saheliana che guarda Parigi dal suo *studio* –. Après ça, qui pourrait rétorquer qu'on n'est pas de chez nous, je vous le demande» (2001: 73).

4. CONCLUSIONI

I tessuti *wax-print* rappresentano un'utile metafora del continente africano e delle sue relazioni con il mondo: incomprensibili se osservati al di fuori di una storia mondiale, questi tessuti ci raccontano anche e soprattutto di un processo di appropriazione e rilettura locale di un prodotto di origine 'globale'.

Un primo livello di analisi è dunque rappresentato dal carattere intrinsecamente, talvolta forzosamente, globale della storia africana. I tessuti *wax* nascono all'interno di un processo globale in buona parte imposto alle società africane e si evolvono – anche in modo impreveduto – nei decenni successivi: la recente presenza asiatica nel settore, ad esempio, e la disseminazione dei tessuti 'africani' attraverso le reti migratorie internazionali raccontano gran parte della storia e della geografia del continente⁸.

Il carattere sincretico dei tessuti africani è dunque il riflesso di una storia fatta di movimenti, incontri e scontri più e meno voluti: «l'histoire culturelle du continent – scrive l'intellettuale camerunense Achille Mbembe – ne se comprend guère hors du paradigme de l'itinérance, de la mobilité et du déplacement» (2010: 227). Mbembe vede nell'Africa una specifica vocazione cosmopolita, un «afropolitanisme» nelle sue parole, costruito lungo due direttrici dell'immersione e della dispersione.

Da una parte, infatti, le società e le culture di altre zone del pianeta sono state 'immerse' nel continente africano, contribuendo alla varietà culturale africana: i *batik* indonesiani che diventano tessuti *wax* seguono lo stesso percorso con il quale la cultura araba ha dato origine allo swahili e le lingue centroeuropee hanno creato l'Afrikaans sudafricano. Dall'altra, le culture africane si sono spostate più e meno volontariamente, arrivando in tutto il mondo e generando nuovi prodotti culturali: i tessuti *wax* che oggi troviamo, anche decontestualizzati, nell'arredamento occidentale raccontano una storia di dispersione e trasformazione che ha contraddistinto molti altri prodotti culturali, dal voodoo dei Caraibi al *blues* nord-americano.

L'elemento chiave di questo processo di continua circolazione culturale è però la capacità delle società africane di trasformare dal basso, rileggere gli elementi che più o meno forzatamente arrivano nel continente. Per questo, qualsiasi sia la storia e il futuro dei tessuti *wax-print*, i luoghi chiave dove avviene questa rilettura e riappropriazione locale rimangono i mercati

8 In questo senso, l'esempio delle scarpe Adidas realizzate con tessuto *wax*, citato da Silke Jurkowsch e Alexander Sarlay nel loro articolo sull'evoluzione dei tessuti africani (2011), sintetizza meglio di molte analisi gli esiti impreveduti che i prodotti culturali possono trovare lungo le traiettorie della globalizzazione.

come quello di Assigamé a Lomè, quello di Dantokpa a Cotonou, ma anche, perché no, il *marché* Dejean a Parigi. Solo lì, all'interno delle dinamiche comunicative di quei mercati, un tessuto che raffigura delle mani e una palla viene dato un nome e diventa il temibile «*Je pulvérise les yeux de ma rivale*», capace di imporsi come prodotto culturale e, di conseguenza, anche come prodotto economico (Blé 2012).

In questa tensione tra una storia globale che spesso si è imposta alle società africane e la capacità da parte di queste stesse società di reinterpretare dal basso le dinamiche culturali, economiche e politiche esogene si può leggere gran parte delle vicende del continente. «*Afriques indociles*» le ha chiamate Achille Mbembe (1988), sottolineando la capacità di deviare le circostanze spesso avverse, di adattarsi alla dominazione senza mai realmente sottomettersi.

I tessuti *wax* diventano così un potente simbolo di questo processo di ri-significazione tipico della relazione culturale coloniale e post-coloniale. E i simboli, come sappiamo, hanno la loro importanza: «*Braves gens, retenez les symboles. Un pagne wax, c'est pas rien*» (Waberi 2001: 73).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Axelsson L., 2012, *Making Borders. Engaging the threat of Chinese textiles in Ghana*, Acta Universitatis Stockholmiensis.
- Baden S.-Barber C., 2005, *The Impact of the Second-hand Clothing Trade on Developing Countries*, Oxford, Oxfam.
- Blé R.G., 2012, *Le pagne. Un moyen de communication en Côte d'Ivoire*, «Communication» 30.1, en ligne: <http://communication.revues.org/3026> (consultazione: 14/10/2013).
- Bugul K., 2010, *L'œil de ma rivale*, «Libération» 06/07/2010, en ligne: http://www.liberation.fr/monde/2010/07/06/l-oeil-de-ma-rivale_664065 (consultazione: 14/10/2013).
- Fall B., 1993, *Le travail forcé en Afrique occidentale française (1900-1946)*, «Civilisations» 41: 329-336.
- Grosfilley A., 2005, *L'Afrique des textiles*, Saint-Rémy-de-Provence, Edisud.
- Hinshaw D., 2012, *Fast-Growing Label: Made in Ghana*, «Wall Street Journal» 30/11/2012.
- Jurkowitsch S.-Sarlay A., 2011, *Analysis of the current denotation and role of Wax fabrics in the world of African textiles*, «International Journal of Management Cases» 12.3: 28-48.
- Levrat R., 2009, *Le coton dans la zone franc depuis 1950*, Paris, L'Harmattan.
- Mabanckou A., 2005, *Verre Cassé*, Paris, Seuil.
- Mbembe A., 1988, *Afriques indociles. Christianisme, pouvoir et État en société postcoloniale*, Paris, Karthala.

- , 2010, *Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte.
- Nielsen R., 1979, *The History and Development of Wax-Printed Textiles intended for West Africa and Zaire*, in J. Cordwell-R. Schwartz (eds.), *The Fabrics of Culture*, The Hague, Mouton: 467-498.
- Rauch H.-Traub-Merz R., 2006, *The Future of the Textile and Clothing Industry in Sub-Saharan Africa*, Bonn, Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Saro Wiwa N., 2013, *Looking for Transwonderland: Travel in Nigeria*, London, Granta.
- Senghor L.S., 1945, *Chants d'ombre, poèmes*, Paris, Seuil.
- Sylvanus N., 2007, *The fabric of Africanity: Trading the global threads of authenticity*, «Anthropological Theory» 7.2: 201-216.
- Waberi A.A., 2001, *Rift, routes, rails*, Paris, Gallimard.

VESTIRE L'ASSURDO IN TAILLEUR CHANEL
LA CANTATRICE CHAUVE DI JEAN-LUC LAGARCE

Gabriella Bosco

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Quando nel 1991 Jean-Luc Lagarce si risolse a firmare la sua personale messa in scena della *Cantatrice chauve*¹, al fine di esplicitare il proprio debito come drammaturgo nei confronti di Eugène Ionesco e per rendergli finalmente omaggio, imprese due segni forti al suo lavoro: la scena non era più in un interno borghese inglese con poltrone inglesi di una casa borghese inglese, bensì nel giardino di fronte a quella stessa dimora, la quale era ridotta a fondale e rimpicciolita rispetto alle normali proporzioni che le sarebbero spettate; e le due coppie di sposi, gli intramontabili Monsieur e Madame Smith e Monsieur e Madame Martin, si presentavano al pubblico identicamente abbigliati, ovvero: le due donne in tailleur Chanel rosa shocking, i due uomini in completo antracite stile City banker.

Da un lato, insomma, Jean-Luc Lagarce rovesciava come un guanto il contesto sociale portandone fuori le interiora, esponendole sul pratino verde brillante antistante il caldo rifugio di un tempo; dall'altra, di conseguenza – avendo portato il gruppo di famiglia in un esterno – ne vestiva i rappresentanti, in maniera consona ai quarant'anni trascorsi rispetto alla data di creazione della *pièce*. Per Lagarce, in qualche modo, si trattava di ricostituire gli anni Cinquanta a partire dalle rappresentazioni mentali che ne poteva avere il pubblico del 1991.

Alternativa rispetto alla versione della Huchette che dal 1957 (anno di nascita di Jean-Luc Lagarce) continua a venir riproposta nella messa in scena canonica originaria, quella di Nicolas Bataille, grosso modo inalterata sin dalla creazione nel 1950, *La Cantatrice chauve* di Lagarce, che è stata vista come una riscrittura della *pièce* ioneschiana (Bertrand 2010: 237), è in realtà da considerarsi piuttosto – nella totale fedeltà al testo – un suo *rivestimento*.

1 La *pièce* andò in scena al Théâtre Municipal de Monbéliard il 19 novembre 1991.

L'adesione alla poetica teatrale di Ionesco è talmente assoluta, da riflettersi anche nel trasporre la lettera di un'espressione linguistica (cambiare pelle, cambiare abito, dar nuova veste appunto) alla pratica drammaturgica stessa, regola base della *Cantatrice* fin dalle origini.

Dire la stessa cosa in altro modo passa per Lagarce attraverso la trasposizione di ciò che era assurdo per lo spettatore del 1950, i tic, le nevrosi, i disfunzionamenti della piccola borghesia dell'epoca, in un assurdo più comprensibile per lo spettatore contemporaneo, il quale, nel 1991, è segnato dal riconoscimento della piccola borghesia nell'universo televisivo, nei *clichés* della fiction seriale, nella luce eccessiva del *plateau* da varietà del sabato sera, nell'abito chic che si indossa quando si va fuori – ma insieme nella citazione di colori, brillanti e vivaci, da film di Tati, o di musiche alla Hitchcock per sottolineare i momenti *clou* della *pièce*, contestualmente accentuare il peso delle convenzioni drammaturgiche, e circoscriverne una datazione.

Su un punto infatti prima di ogni altro Lagarce si è trovato, fin dagli albori del suo interesse per il teatro, in accordo totale con Ionesco: ovvero sull'irritazione provata nei confronti della falsità scenica, talmente insopportabile da dover essere aggirata nell'unico modo possibile, ingigantendola².

Sin dai suoi esordi come drammaturgo Lagarce aveva avuto la tentazione di mettere in scena *La Cantatrice*, ma fu poi contento di aver rimandato e di averlo fatto nel 1991, consapevole che anticipando non avrebbe potuto realizzare uno spettacolo così riuscito.

La sua *Cantatrice*, dopo il grande successo immediato, è poi stata ripresa dall'amico François Berreur nel 2007 al Théâtre de l'Athénée³ per festeggiare quelli che sarebbero stati i cinquant'anni di Lagarce (morto invece, prematuramente, il 30 settembre 1995, a soli 38 anni). Da allora, lo spettacolo ha continuato a girare, trovando ovunque la stessa calorosa accoglienza.

Torniamo però, com'è d'uopo, al testo originario. Se tanto colpisce lo spettatore consapevole quel *tailleur Chanel* rosa shocking, è perché ricorda che Ionesco non aveva dato nessuna indicazione relativa all'abbigliamento delle due coppie di coniugi. Anzi, per dire meglio: che ne aveva data una sola, minima, ma molto significativa. Ecco l'indimenticabile didascalia iniziale:

2 «Il me semble parfois que je me suis mis à écrire du théâtre parce que je le détestais», ebbe a scrivere Ionesco a posteriori riflettendo sul proprio rapporto con la drammaturgia (1966: 47). Ricordando quanto si era scagliato in passato, in un articolo pubblicato sulla rivista romena *Nationalul* nel lontano 1934, a criticare le convenzioni del linguaggio teatrale: «On sait que le théâtre est un art de convention. Mais les conventions mécanisent, tuent la vie esthétique. Pour moi elles l'ont déjà tuée. Au théâtre – lorsque je m'y trouve par je ne sais quel hasard – je suis littéralement gêné par les fils blancs, par l'évidence des trucs. J'ignore s'il existe un auteur doué d'une ferveur suffisante pour vivifier ou allumer le spectacle; pour dépasser la convention» (1991b: 1399). La conclusione cui era giunto poi, attraverso la pratica del palcoscenico, era quella del ribaltamento: «Si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir encore davantage» (1966: 47).

3 A questa ripresa, che riproduceva in tutto e per tutto la *Cantatrice* del 1991 – scene, costumi e interpreti – chi scrive ha avuto occasione di assistere, constatando l'entusiasmo scatenato del pubblico che gremiva la sala.

Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, anglais, dans son fauteuil anglais et ses pantoufles anglaises, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. À côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais⁴. (Ionesco 1991a: 9)

Le pantofole. Il marito Smith porta delle pantofole inglesi, mentre seduto in poltrona legge il giornale fumando la pipa, e la moglie Smith accanto a lui, seduta in un'altra poltrona, rammenda dei calzini.

La seconda indicazione vestimentaria che fornisce Ionesco è alla scena 7. Se la prima era minimale, questa è per negazione. Gli Smith accolgono la visita dei Martin e, dice la didascalia: «*Madame et Monsieur Smith entrent à droite, sans aucun changement dans leurs vêtements*» (21).

La contraddizione essendo uno dei principi informativi della *pièce*, ecco la battuta che segue:

MADAME SMITH: Bonsoir, chers amis! Excusez-nous de vous avoir fait attendre si longtemps. Nous avons pensé qu'on devait vous rendre les honneurs auxquels vous avez droit et, dès que nous avons appris que vous vouliez bien nous faire le plaisir de venir nous voir sans annoncer votre visite, nous nous sommes dépêchés d'aller revêtir nos habits de gala. (*Ibidem*)

Niente invece è ovviamente cambiato nella loro *mise* da interno borghese inglese in una serata borghese inglese nel corso della quale, dopo cena, due coniugi borghesi inglesi conversano convenzionalmente, mentre il marito borghese inglese legge il giornale seduto in una poltrona borghese inglese fumando la pipa, e la moglie borghese inglese rammenda dei calzini seduta in un'altra poltrona borghese inglese al suo fianco.

La scena 8 si apre con l'ingresso in casa Smith del comandante dei pompieri. Il campanello era stato suonato altre tre volte nel corso della setti-

4 Le didascalie nel teatro di Ionesco hanno spesso andamento narrativo. Non si limitano a fornire indicazioni drammaturgiche, bensì in molte occasioni raccontano qualcosa, o commentano (cf. la didascalia di poco successiva, sempre nella prima scena: «*Un autre moment de silence. La pendule sonne sept fois. Silence. La pendule sonne trois fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois*» (Ionesco 1991a: 12). L'orologio che non suona nessuna volta, dopo averlo fatto ripetutamente in maniera sregolata, è una sottolineatura ammiccante, ben più che un'indicazione scenica. Molto più avanti nella *pièce*, alla fine della scena 8, Monsieur Smith spiegherà il funzionamento della pendola dicendo: «*Elle marche mal. Elle a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l'heure qu'il est*» (35).

ma scena, ma ogni volta Madame Smith era andata ad aprire la porta non trovando nessuno. La triplice ripetizione dell'esperienza l'aveva convinta, in buona logica, che quando qualcuno suona alla porta vuol dire che non c'è nessuno. Monsieur Smith vuole convincerla del contrario e, al quarto scampanello, va ad aprire lui, trovando il visitatore – il che gli permette di dimostrare alla moglie che ha sempre ragione lui.

Ecco l'ingresso del pompiere:

LE POMPIER (*il a, bien entendu, un énorme casque qui brille et un uniforme*): Bonjour, mesdames et messieurs. (*Les gens sont encore un peu étonnés. Madame Smith, fâchée, tourne la tête et ne répond pas à son salut*) Bonjour, madame Smith. Vous avez l'air fâché. (26)

Rappresentante dell'ordine, o meglio fautore del suo ristabilimento in caso d'incendio o altra calamità, il pompiere è in divisa e ostenta la cifra del suo ruolo, il casco fiammante. Quando i coniugi Smith lo invitano a sedersi un momento e a mettersi comodo togliendosi il casco, il Pompiere risponde che può ben togliersi un momento il casco ma non ha tempo di sedersi perché il dovere lo chiama, e poi subito smentisce quanto ha detto sedendosi con il casco in testa, contraddizione puntualmente sottolineata dalla didascalia: «*Il s'assoit, sans enlever son casque*» (29).

Il sesto e ultimo personaggio della *pièce*, Mary la bonne, è mandata in scena da Ionesco senza specificazioni riguardanti l'abbigliamento. Di estrazione popolare come tutte le cameriere, non necessita di illustrazione. Le famiglie borghesi inglesi agghindano inevitabilmente le loro cameriere con grembiule e cretina. A loro insaputa poi, le cameriere come Mary, in un aparte a sorpresa, rivelano la loro vera natura investigatrice, in altre parole il loro fiuto, la loro perspicacia, che hanno ereditato dalle servette di Molière, loro antenate. Questo accade nella scena 5, quando Mary, commentando una conversazione tra i coniugi Martin cui il pubblico ha appena assistito, rivela le proprie acute deduzioni a loro riguardo (in pratica, non sanno chi sono o meglio s'illudono di essere Donald e Elisabeth ma lei, Mary, sa che non lo sono, né l'uno né l'altra) e poi conclude, rivolta al pubblico: «*Mon vrai nom est Sherlock Holmes*» (20).

Tra gli elementi che caratterizzano il teatro di Lagarce in quanto autore, due appaiono come particolarmente significativi. In primo luogo, questione identitaria, Lagarce parla sempre di sé ma senza mai dire *je*. Dice piuttosto, insistentemente, *nous*, e in effetti è di noi che parla nelle sue *pièces*, di noi suoi contemporanei. Quando nel 1990 fondò a Belfort «*Les Solitaires intempestifs*», casa editrice con sede a Besançon che oggi ha pubblicato tutti i suoi testi (nel 1992 intitolò così anche una *pièce* fatta di collage e montaggi – ed è quel titolo una citazione estratta da un testo di Peter Handke), il manifesto di fondazione della casa editrice recitava:

Nous avons trente ans.

Nous croisons parfois quelques gamins qui nous disent: «De ton temps...»

Nous sommes nés à la fin de la Guerre Froide, nos parents ont l'âge de Brigitte Bardot, Johnny Hallyday et Pierrot le Fou. Ils auraient l'âge de Jean Seberg si elle avait voulu.

Nous sommes les petits frères des fameux enfants de Marx et de Coca Cola et nos écoles sont restées fermées pendant le mois de mai 1968.

Nous sommes devenus sans nous en rendre compte les aînés de la Génération morale.

Nous faisons l'amour en pensant à la Mort et nous sommes inquiets de la Paix.

Nous sommes Fabrice à Austerlitz: nous ne voyons rien des batailles et des réalités du monde.

Nous sommes amusés de notre propre nostalgie. Nous sommes nourris de nos livres et des livres de ceux qui nous précédèrent.

Nous aimons les chansons qui nous parlent de chansons et les films qui nous parlent de cinéma.

Nous marchons paisiblement dans la peur et la beauté des catastrophes ou des utopies les plus terribles.

Nous ne sommes faits que des souvenirs qu'on nous inculqua.

Nous ne sommes pas des références. (Lagarce 2002: 98. Il corsivo è dell'autore)

Il secondo elemento che caratterizza la scrittura drammaturgica di Lagarce è l'intertestualità: la forte presenza di fantasmi di testi altrui nei suoi. In certi casi sono fantasmi molto evidenti, altrove sono meno palesi, ma sempre il meccanismo è lo stesso, quello della citazione lavorata, la ripetizione con variante evolutiva, una stessa frase ripetuta a più riprese con piccoli spostamenti – la tecnica del *tuilage* – che contengono in sé una presa di posizione dell'autore, spesso un'intenzione ironica o altre volte affettuosa: gran lavoro per l'attore che deve memorizzare questi infiniti slittamenti, i quali sono il teatro di Lagarce, dicono il suo muoversi all'interno di una cultura manipolandola, forzandola alle pareti, sospingendola un po' più in là, facendola avanzare.

Erano dunque quindici anni che Lagarce posticipava la sua personale *Cantatrice chauve*. Sin dai tempi della prima *pièce* che scrisse, *Erreur de construction*, del 1977, rappresentata per la prima volta l'anno successivo all'Atelier du Marché di Besançon in una messa in scena da lui stesso curata. Sottotitolo della *pièce* «ou De l'importance du jardin, des fleurs, du soleil, de l'été et de l'amour pour l'humanité des gens». Il testo di Ionesco, che lo aveva appassionato alla prima lettura fatta all'età di sedici anni e continuava a echeggiargli dentro, si affaccia in superficie a più livelli in questa sua

opera prima. Intanto la situazione dei cinque personaggi: sono prigionieri della *pièce* in cui si trovano. La quale è ambientata in una casa con giardino. La prima battuta, pronunciata da uno dei personaggi femminili, dà immediatamente voce alla *Cantatrice*. Parafrasando il passo in cui Madame Smith sciorina al marito la composizione della famiglia del povero Bobby Watson, nella quale tutti si chiamano come lui, incluse le donne, Madame Louise Scheurer si presenta al pubblico nei termini che seguono:

MADAME LOUISE SCHEURER – Mon mari s’appelait Albert, il est mort à la guerre; mon fils s’appelait Albert, il est mort à la guerre, pas la même; mon père s’appelait Albert, il est mort à la guerre; son père s’appelait Albert, il est mort à la guerre; le père de mon mari s’appelait Albert, il est mort à la guerre, pas la même; son père s’appelait Albert, il est mort à la guerre; le père de son père s’appelait Albert, il est mort à la guerre, pas la même; le grand-père d’un grand-père de quelqu’un que je connais s’appelait Albert, il est mort à la guerre, une autre; le père d’une voisine s’appelait Albert, il est mort à la guerre; le père de sa mère s’appelait Albert, il est mort à la guerre; le père de son père s’appelait Albert, il est mort à la guerre; le mari de cette amie est mort dans un accident de cheval, il s’appelait Charles. (Lagarce 2000: 19)

Poco oltre, quando nel dialogo informativo tra Madame Louise Scheurer e Madame Sophie Notior si sono introdotti prima Monsieur Auguste Hérut e poi Madame Eva Tristesse, i cui parenti – di tutti e tre – si chiamavano anch’essi Albert e sono morti in guerra salvo qualcuno, raro, di nome Charles morto cadendo da cavallo, e qualcun altro, originale, di nome Georges morto di vecchiaia prematura, mentre tutte le ascendenti femminili delle rispettive famiglie, si apprende successivamente, si chiamavano Adélaïde, e sono morte di colera a parte quelle di nome Caroline, morte di mixomatosi (malattia emorragica virale che colpisce i conigli), Madame Sophie Notior, inaspettatamente, annuncia:

Nous avons mangé autre chose que de la salade anglaise, et de la soupe au lard. Il y a longtemps qu’il n’est plus 9 heures et, de toute façon, nous ne nous appelons pas monsieur et madame Smith, n’est-il point vrai? (28)

Esemplare denegazione – si ricorderà la battuta con cui inizia la *Cantatrice*, affidata a Madame Smith:

Tiens, il est neuf heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les

enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir.
C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et
que notre nom est Smith. (Ionesco 1991a: 9)

Al quadro successivo, Monsieur Auguste Hérut lo ribadisce:

Contrairement aux pensées fausses qui hantent les esprits des
plus crédules d'entre vous, notre nom n'est pas Smith, notre
bonne ne s'appelle pas Sherlock Holmes et nous n'attendons
pas de gens qui pourraient s'appeler Martin. (Lagarce 2000: 29)

Inoltre la casa e il suo giardino – scena della *pièce* – sono attornati dalla rivoluzione, ormai esplosa e degenerata, proprio come accade nella seconda e ultima parte del romanzo *Le solitaire*, l'unico che abbia scritto Ionesco, a impianto fortemente autobiografico, pubblicato nel 1973, dove il protagonista è prigioniero (volontario) di casa sua, casa nel cui cortile c'è un giardino e intorno alla quale un moto insurrezionale scoppia.

Erreur de construction si concludeva poi con Madame Louise Scheurer in scena che, esattamente come in apertura, riattaccava con la battuta «Mon mari s'appelait Albert», la quale però proseguiva, con significativa variante rispetto alla prima volta, così: «et je ne vous apprendrai rien si je vous dis qu'il est mort à la guerre». Per poi aggiungere ancora: «Ce qui, quand j'y pense aujourd'hui, est absolument sans importance. Pour moi, surtout» (44-45).

Mentre Madame Sophie Notior, quanto a lei, era incaricata di congedare metaletticamente il pubblico:

MADAME SOPHIE NOTIOR – Si vous ne dormez pas encore, il est
temps de vous préciser que tout ceci n'est que fiction. Évidem-
ment. (45)

Cui seguiva l'ultima didascalia: «*Noir. Définitif*». Buio definitivo. Tra un quadro e l'altro della *pièce* infatti, a segnare i passaggi, in luogo del sipario, la scrittura scenica prevedeva una scansione di brevi momenti di buio seguiti dal ritorno della luce.

Quando poi Lagarce, quindici anni dopo, si risolse finalmente a mettere in scena la *Cantatrice*, fu per lui una sorta di liberazione. La *pièce* che da tanto tempo teneva prigioniera dentro di sé – e dei suoi testi – veniva a sua volta alla luce. I personaggi, gli Smith e i Martin, la Bonne e il Pompier, gli erano così familiari, a furia di riprodurli in molteplici varianti all'interno delle sue creazioni, da poter raccontare ogni risvolto delle loro esistenze agli attori della compagnia.

Il punto di partenza su cui lavorare, per Lagarce, era l'intercambiabilità delle due coppie di coniugi. Nella distribuzione dei ruoli, egli giocò questo elemento in modo da creare curiosi effetti prospettici:

À la création, Monsieur Smith était interprété par un acteur assez rond, pas très grand. Il faisait moins de 1m70. Madame Smith est une actrice très grande et avec des talons et un chapeau elle arrive à 1m90. Madame Martin est une actrice qui mesure 1m48. Quant à Monsieur Martin, c'est un grand garçon maigre. (Lagarce 2010: 529)⁵

Così, all'arrivo dei Martin in scena, che avviene subito dopo l'uscita momentanea degli Smith, la coppia fa il suo ingresso avanzando dietro una siepe la cui altezza era stata calcolata in base a quella dei fiori che spuntavano dal cappellino della donna. Sembrava quindi che Monsieur Martin arrivasse solo, verosimilmente con un mazzo di fiori in mano. Allo sbucare della coppia in fondo alla siepe, il pubblico si rendeva invece conto che sotto ai fiori c'era una donna, Madame Martin, molto piccola, la replica in miniatura della stessa donna che era appena uscita di scena ma che era, lei, invece, altissima. Una gag, che piacque tantissimo agli spettatori (al punto che Lagarce decise di spostarla, nella scena, per evitare l'interruzione cui gli attori erano costretti in quel momento per via dello scrosciare di risate del pubblico), ma che soprattutto aveva il preciso scopo di svelare la natura intrinsecamente comica del testo ioneschiano, natura secondo Lagarce non più percepita da un comune immaginario che – attraverso il sedimentare della messa in scena originaria – pensava ormai alla *Cantatrice chauve* come a un classico, e in particolare a un classico pesante, angoscioso, una *pièce* da affrontare insomma con la preoccupazione della noia.

Il senso del testo stava invece, per Lagarce, nella sua inaudita forza dissacrante:

La *Cantatrice chauve* est une formidable machine à jouer, une machine à faire du théâtre. Ça parle de la petite-bourgeoisie, mais c'est surtout une parodie du théâtre comme il y en a peu en France. Ionesco se moque de la comédie policière, du théâtre de boulevard, du théâtre bourgeois à la Bernstein, du théâtre anglais, mais aussi de Brecht, il se moque de la mise en scène, de tout en un mot! (Lagarce 2010: 535)

Volendo allora restituire la *Cantatrice* al pubblico, e al tempo stesso rendere conto nella messa in scena degli anni passati, e quindi dell'evoluzione della *pièce* determinata dal farsi drammaturgico di uno spettacolo a mano a mano che la storia delle rappresentazioni lo costruisce, Lagarce operò filologicamente, riprendendo l'integralità del testo. Ovvero anche le note a piè di pagina che Ionesco aveva introdotto alla pubblicazione della versio-

5 Madame Smith era interpretata da M. Herbstmeyer (l'attrice preferita di Lagarce); Monsieur Smith da J.-C. Bolle-Reddat; Madame Martin da E. Brunschwig; Monsieur Martin da Olivier Achard; la Bonne da E. Mazev e il Pompier da F. Berreur.

ne definitiva della *pièce*, nel *Théâtre complet* della collana «Bibliothèque de la Pléiade» dell'editore Gallimard. Note che il drammaturgo aveva inserito, a volte con sfumatura polemica, per indicare certe scelte registiche di Nicolas Bataille che si distaccavano dalla lettera del testo ma che di fatto, così registrate, erano diventate parte integrante di esso. Lagarce decise di far dire le note ai personaggi, conferendo così spessore storico alla messa in scena, cui contrapponeva l'appiattimento del contenitore – correlativo oggettivo – rappresentato dalla dimora borghese ridotta a fondale. Un modo per sottolineare la finzionalità dello spettacolo in quanto tale, ma al tempo stesso affermare la realtà scritturale del testo.

Un solo esempio dimostrativo. Quando nella scena 4 Monsieur Martin sta ancora cercando di capire dove mai ha potuto incontrare Madame Martin che gli pare di conoscere – prima di realizzare che quell'impressione nasce dal fatto che è sua moglie e che vivono quotidianamente insieme – le dice di aver «quitté la ville de Manchester, il y a cinq semaines, environ». La nota a fondo pagina inserita da Ionesco recita: «L'expression *environ* était remplacée, à la représentation, par *en ballon*» (Ionesco 199a: 16). Lagarce integra la nota facendola interpretare dalla Bonne, sporta dalla finestra del primo piano della casa, dunque da una posizione sopraelevata che evoca lo sguardo a strapiombo dell'autore, probabilmente critico nei confronti della sostituzione (peraltro motivata da Bataille, in questo caso, con una suggestione cui gli era impossibile sottrarsi a quel punto della *pièce*: «Les personnages de la *Cantatrice* me font irrésistiblement penser aux personnages à *sang froid* des romans de Jules Verne»: Bataille 1959: 248).

Sulla stessa linea d'intervento è da considerare la seconda scelta di recupero integrale da parte di Lagarce, relativa ai finali. Oltre alla conclusione primaria, cui si attiene dalla creazione la *Cantatrice* messa in scena da Bataille, Ionesco aveva immaginato altre possibili conclusioni. Proposte nell'edizione definitiva della *pièce* con il titolo «*La Cantatrice chauve*». *Plusieurs autres fins possibles inédites* (Ionesco 1991c: 1478), comprendevano una conclusione «difficilement jouable, car elle nécessiterait une trop nombreuse figuration» (1480), e «un autre final, réalisable, prévu pour des spectateurs plus sensibles». Ionesco segnalava peraltro che «c'est la fin avec le recommencement [...] que l'on joue habituellement», ma altresì che «trente-six autres fins sont possibles et... pensées» (*Ibidem*). Lagarce eseguì tutti e tre i finali formulati. Una volta che i Martin sono tornati in scena sulle macerie della facciata abbattutasi rovinosamente al suolo⁶ pronti a sostituire gli Smith per l'ipotetico riavvio della *pièce* dall'inizio, come prevede l'apposita didascalia:

*De nouveau, lumière, M. et Mme Martin sont assis comme les Smith
au début de la pièce. La pièce recommence avec les Martin, qui disent*

⁶ Omaggio al desiderio di Ionesco che la *pièce* avesse un culmine di scatenamento parossistico.

exactement les mêmes répliques des Smith dans la première scène.
(Ionesco 1991a: 42)⁷

ecco che, in luogo del sipario che avrebbe dovuto calare lentamente sulle ripetizioni delle prime battute, gli Smith tornano in scena, e Madame Smith informa il pubblico che, appunto, altri finali erano stati immaginati da Ionesco. Lasciamo che a raccontare sia lo stesso Lagarce, intervistato da Jean-Pierre Han⁸:

Alors sur le plateau tout recommence; tous les acteurs reviennent au milieu des décombres faire une espèce de photo de groupe. Ils expliquent au public que ça finit comme ça, mais que ça aurait pu finir autrement, qu'ils auraient pu faire ci ou ça... C'est une parodie du brechtisme. Le public se dit: «Bon, admettons», mais au fur et à mesure que les acteurs racontent cela, leur hargne les uns par rapport aux autres, leur vieille paranoïa d'avant, et puis l'absurdité de ce qu'ils racontent comme étant des fins possibles, tout cela réapparaît très vite. Tout se passe comme si les acteurs en coulisse étaient encore plus cinglés que les personnages qu'ils jouent. Ainsi Monsieur Smith explique qu'il pourrait y avoir des gens armés de mitraillettes qui pourraient tuer les spectateurs. C'est expliqué au public sans détour! La Bonne et Monsieur Martin vont au milieu du public pour lui dire qu'il y a des comparses dans la salle; ils encouragent les gens à monter sur la scène, mais les acteurs restés sur scène lancent: «Quand ils arriveront, nous les tuerons à coups de mitraillettes»... La vraie fin se termine en queue de poisson; le rideau tombe très vite et l'on entend cette réplique: «Bande de coquins, bande de salauds!» (Lagarce 2010: 534-535)

In questo resoconto c'è un piccolo lapsus: Lagarce parla del sipario, in realtà – benché invocato – nessun sipario viene fatto calare. Esso è sostituito dal buio, che Madame Smith chiede insistentemente tramite cenni alla regia. Anche qui, il *noir définitif* a suggellare la serie di *noir, lumière* che hanno costellato la rappresentazione, altrettante piccole sospensioni narrative, le stesse già utilizzate in *Erreur de construction*. La resa scenica dei tre puntini che Lagarce ha imparato sulla pagina di Céline.

⁷ Con il contrappunto, ripreso dalla nota a fondo pagina inserita da Ionesco per l'edizione definitiva, che specificava come nei primi tempi «le recommencement final – peut-on dire – se faisait toujours avec les Smith, l'auteur n'ayant eu l'idée lumineuse de substituer les Martin aux Smith qu'après les premières représentations» (Ionesco 1991a: 42).

⁸ Nel 1992, Han avrebbe dovuto realizzare una presentazione per la *Cantatrice* commissionatagli da Gallimard e non avendo potuto assistere allo spettacolo realizzato da Lagarce l'anno precedente, lo interpellava in proposito. Il volume in questione poi non venne realizzato.

Torniamo in chiusura, come accade nella *Cantatrice*, al punto di partenza da cui tutto potrebbe, anche qui, ricominciare: i tailleur Chanel rosa shocking delle signore e i completi antracite stile City banker dei signori.

Spiegava Lagarce a Jean-Pierre Han:

Les deux femmes sont habillées exactement pareil. Elles ont des costumes qui 'font' très reine d'Angleterre – ni moi ni la costumière n'y avons pensé, mais tout le monde nous l'a fait remarquer! – Elles ont des tailleurs type Chanel, un peu roses, avec des chapeaux à fleurs... Les deux hommes sont également habillés exactement de la même façon avec des costumes gris, c'est cependant très coloré parce qu'ils ont des cravates orange!
(Lagarce 2010: 529)

Né lui né la costumista ci avevano pensato, afferma Lagarce, ma in molti l'hanno notato. Il fatto è che anche qui, sia pure in senso traslato, Lagarce ha messo in gioco una forma di *tailage*. La *Cantatrice* è stata scritta nel 1950, Elisabetta II è salita al trono nel 1953, il famoso tailleur è stato creato da Coco Chanel nel 1954. Da allora, la regina d'Inghilterra non ha mai smesso di indossare vestiti e cappelli dai colori vivaci e le signore inglesi di casa reale continuano, in particolar modo nelle occasioni da riprese televisive, a ricorrere al decorosissimo tailleur Chanel. Non si sono infatti accorte che nei decenni quel capo d'abbigliamento è scivolato sempre di più sulle spalle delle signore borghesi, tanto da diventarne – sulla scena di Lagarce – il segno. Come affermava Barthes: il costume è una scrittura (1964: 62).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barthes R, 1964, *Les maladies du costume de théâtre*, in *Essais critiques*, Paris, Seuil: 53-62.
- Bataille N., 1959, *La Bataille de la «Cantatrice»*, in Aa.Vv., *Portrait d'Eugène Ionesco*, «Cahiers des saisons» 15: 245-249.
- Bertrand M., 2010, «*La Cantatrice chauve*»: *Lagarce réécrit Ionesco*, in N. Dodille-J. Guérin-M.-F. Ionesco (eds.), *Lire, jouer Ionesco, Colloque de Cerisy*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs: 229-252.
- Ionesco E., 1966, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard.
- , 1973, *Le solitaire*, Paris, Mercure de France.
- , 1991a, *La Cantatrice chauve*, in *Théâtre complet*, E. Jacquart (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1991b, *Contre le théâtre*, in *Théâtre complet*, E. Jacquart (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

- , 1991c, «*La Cantatrice chauve*». *Plusieurs autres fins possibles inédites*, in *Théâtre complet*, E. Jacquart (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), (1963).
- Lagarce J.-L., 2000, *Erreur de construction*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- , 2002, *Traces incertaines*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- , 2010, *Une cantatrice pas si absurde*, in N. Dodille-J. Guérin-M.-F. Ionesco (eds.), *Lire, jouer Ionesco, Colloque de Cerisy*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs: 527-537.

COME SI È VESTITA LA TERRA?

Giorgio Botta

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

*Laudato si', mi' Signore, per sora nostra madre terra,
la quale ne sustenta et governa, et produce diversi fructi,
con coloriti flori et herba.*

Francesco d'Assisi, *Il cantico delle creature*

È raro contemplare la 'nuda Terra', priva del suo abbigliamento.

La Terra si rende, di fatto, riconoscibile a tutti noi proprio perché 'abbigliata', cioè resa manifesta nelle sue diversità, dall'azione della natura e dalle iniziative umane.

I paesaggi rurali e urbani raccolgono ed espongono la varietà dell'abbigliamento, talvolta sontuoso, tal altra lacero, che la caratterizza.

Il frontespizio della più importante opera dell'autorevole geografo francese Elisée Reclus, *L'Homme et la Terre*¹ (1905-1908), raffigura il globo terrestre tenuto alto da due mani. La didascalia a questa figura mette in luce gli intendimenti di questo studioso.



¹ Reclus É., 1905-1908, *L'Homme et la Terre*, Paris, Librairie universelle. Daremo i riferimenti bibliografici strettamente indispensabili nelle note a piè di pagina.

Nella figura è esplicitato il significato di stretta relazione tra la Terra e l'Uomo. Autonoma come organismo, la Terra è sorretta e mostrata dalle mani dell'Uomo che la pone in trono, e da quel contatto, a sua volta, ne trae vita.

Cosa percepiranno della sua superficie quelle grandi mani, nel sostenerla con presa salda? Talvolta sprofonderanno negli oceani, tal altra faticeranno a trattenere catene montuose, tuttavia godranno del ristoro di verdi distese o delle vellutate sabbie dei deserti. Quelle grandi mani percepiranno in parte le ricchezze, cioè le varietà della superficie terrestre, ma anche le zone povere di risorse naturali, che si presentano glabre, erose, innaturali porzioni contraddistinte dalla 'nuda Terra'.

George Perkins Marsh, geografo americano, scrive nel 1863 il suo libro più importante, *L'Uomo e la Natura. Ossia la superficie terrestre modificata per opera dell'uomo*. Il Capitolo Terzo della sua opera, *Le Foreste*, inizia così:

Esistono molte ragioni per credere che la superficie della terra abitabile, in tutti i climi e in tutte le regioni che sono ora o sono state la dimora di popolazioni numerose e civili, era, meno poche eccezioni, di già coperta da una vegetazione forestale, quando per la prima volta divenne abitazione dell'uomo.²

Nell'opera di Marsh, al di là delle considerazioni relative alla copertura vegetale della Terra, oggetto di particolare trattazione, viene più specificamente affrontato il tema già indicato nel titolo: *la superficie terrestre modificata per opera dell'uomo*. Pensiamo infatti che questa sia la questione nodale per la sopravvivenza del pianeta e quindi per la nostra possibilità di vita. Il genere umano ha avuto in consegna la Terra nella sua completezza e potenzialità:

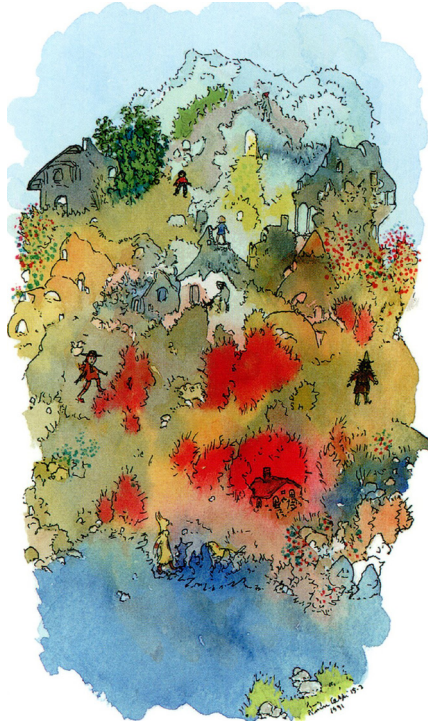
Nel giorno in cui Jahve Dio fece la terra e il cielo, quando ancora nessun cespuglio della steppa era sulla terra, quando ancora nessuna graminacea della campagna era spuntata – perché Jahve Dio non aveva fatto piovere sulla terra e non c'era alcun uomo che lavorasse il suolo e che facesse salire dalla terra l'acqua dei canali e irrigasse tutta la superficie del suolo – allora Jahve Dio plasmò l'uomo [...].

Jahve piantò un giardino nell'Eden, a oriente, e vi collocò l'uomo che aveva formato. Jahve Dio fece spuntare dal suolo ogni sorta di alberi piacevoli a vedersi e buoni da mangiare, l'albero della vita in mezzo al giardino e l'albero della conoscenza del bene e del male.

C'era un fiume che usciva dall'Eden per irrigare il giardino [...]

Jahve Dio prese dunque l'uomo e lo pose nel giardino dell'Eden perché lo coltivasse e lo custodisse. (Genesi II, 4-16)

² Marsh G.P., 1988, *L'Uomo e la Natura. Ossia la superficie terrestre modificata per opera dell'uomo*, F. Vallino (ed.), Firenze, Franco Angeli: 146.



L'Eden

Disegno tratto da: Pinin Carpi, 2011, *Il sentiero segreto*, Milano, Il Castoro

Con il trascorrere dei secoli, grandi evoluzioni di ordine economico e dunque sociale hanno generato il paradosso: l'ecumene, in stretta relazione con la natura, ne trae sostegno, ma nel contempo, per le realizzazioni delle proprie necessità ma anche dei propri profitti, cancella e profana le forme e la sostanza stessa di 'Natura'.

Certo, le risorse naturali devono essere funzionali alla vita, salvaguardando però gli equilibri e la persistenza degli elementi naturali sulla Terra.

Invece alcuni guasti a danno della natura sono tanto gravi da essere irreversibili. In tal senso, diviene un processo prezioso l'analisi del paesaggio in geografia: ricostruire il preesistente, valutare il danno e la sua portata e individuare le cause di questa ingiuria.

'Geo-grafia' significa 'scrittura della Terra', cioè identificazione dei 'segni' per mezzo dei quali la Terra si rende a noi riconoscibile. A scuola, da piccoli, abbiamo imparato a 'guardare' e memorizzare quei segni – catene montuose, deserti, laghi, mari, oceani, ghiacciai – che sono così divenuti il codice iconografico di riconoscimento delle sue parti, appunto 'i segni della Terra'.

Lo sguardo degli umani può scorgervi ed enumerarli, ma da un'altitudine notevole, sorvolando la Terra con aerei o astronavi, o leggendo le immagini da satelliti.

Solo a quote più basse ci è però consentito di scorgere i mutamenti di quei segni, la loro disgregazione o addirittura la loro cancellazione rispetto al passato, grazie all'analisi del paesaggio, che diviene così strumento di analisi storica, politica, economica, antropica, fisica, morfologica.

In questo modo riusciamo a identificare i grandi cambiamenti avvenuti su spazi pur limitati della superficie terrestre.

Proprio l'osservazione e lo studio dei dettagli ci permette talvolta di cogliere qua e là l'interruzione e il mutamento di continuità territoriali e paesaggistiche. Si avverte un senso di disordine, inequivocabile segno di distruzione e sfacelo. Sono elementi perturbativi che si manifestano talvolta con la scomparsa della copertura vegetale, ma anche con lo sconquasso provocato, ad esempio, da un terremoto. In questo modo, si può talvolta scorgere la 'nuda Terra'.

Viene alla mente il recente e catastrofico terremoto dell'Aquila, nell'aprile 2009, con conseguenze gravi per la portata dell'evento, ma a tutt'oggi divenute insopportabili dall'inoperosità del governo centrale che non ha ancora avviato opere di risanamento possibili in numerose zone del centro storico, impedendo così a un buon numero di abitanti di rientrare nelle proprie abitazioni.

La città ha perso la sua fisionomia, i suoi spazi sono mutati di funzione e significato. Per generazioni scenario di vita, ora, in quegli spazi negati o profondamente mutati – strade, piazze, luoghi di incontro – i superstiti faticano a trovare il modo per continuare a organizzare la vita e le relazioni, ed è un poco come se fossero morti anche loro.

Forse, una città che ha perso la sua forma, struttura e funzioni sociali è impoverita al punto di rappresentare anch'essa la 'nuda Terra'.

Sul tema delle catastrofi 'naturali' in relazione ai territori della Penisola, è ineludibile la figura di Roberto Almagià, uno studioso di grande importanza per la Geografia moderna. In età giovanile, agli inizi del secolo scorso, su incarico della Società Geografica Italiana, Almagià pubblica la sua ricerca *Studi geografici sulle frane in Italia*, dal 1907 al 1910.

Si tratta di un contributo fondamentale che a tutt'oggi non ha riscosso sufficiente impegno di conoscenze e non ha avuto un conseguente sviluppo negli studi geografici. Le motivazioni per l'affidamento all'Almagià di una tale ricerca sono assai chiare:

Ogni anno, e spesso più volte all'anno, molte parti dell'Italia sono funestate dalle frane. E si noti che queste frane si ripetono per lo più negli stessi luoghi, e spesso è il materiale una volta franato che torna di nuovo a franare. Ebbene, di fronte a questo fenomeno di sfacelo, che annualmente ed anzi più volte si rinnova, che mette in pericolo vite umane, danneggia proprietà e rovina le comunicazioni, se ci domandiamo cosa abbia fatto la geografia, dobbiamo rispondere: nulla.³

3 Porro C., 1902, *I problemi insoluti della Geografia d'Italia, comunicazione al IV congresso geografico italiano*, Firenze, Nuova Italia: 466-467.

Queste sono le argomentazioni proposte dal colonnello Carlo Porro nella sua relazione *I problemi insoluti della Geografia d'Italia*, presentata al IV Congresso Geografico Italiano, tenutosi a Milano nel 1901. Questi temi verranno successivamente riprese in riunioni e Congressi, fino a giungere nel 1904 all'attribuzione dell'incarico a Roberto Almagià di condurre la ricerca.

Le argomentazioni del colonnello Porro mettono in evidenza le condizioni delle zone a frana del territorio italiano che restano del tutto simili, per gravità ed estensione, a quelle attuali.

Leggendo la relazione di Porro, è particolarmente sorprendente rilevare come, pure in ambito accademico, non vi fosse alcuna remora a riconoscere l'inoperosità della disciplina geografica in tale materia. Un senso autocritico vivacissimo, che invece, con il trascorrere del secolo fino ad oggi, è andato del tutto perdendo una tale energia.

Inoltre, va sottolineata la lungimiranza di un'Istituzione nazionale come la Società Geografica Italiana, nel porsi assai 'modernamente' a considerare fenomeni di ordine geografico – fisico e antropico – in stretta relazione con le molteplici realtà della penisola. Si trattava di impegnarsi per contribuire a risolvere problemi della popolazione a rischio con la conseguente perdita delle sue attività.

Anche questo naturale connubio tra la ricerca territoriale e le condizioni di vita delle popolazioni, tranne rari casi locali, non ha avuto seguito nella tradizione degli studi geografici in Italia, da un secolo a questa parte.

Roberto Almagià nella sua ricerca, ben rende l'idea di crisi dei territori a rischio:

è facile intendere come nelle regioni ove se ne incontrano [di frane] in gran numero associate, si debba generare uno speciale tipo di paesaggio, che ben può appellarsi *paesaggio di frana*.⁴

L'autore conia una specificazione al concetto di paesaggio geografico e lo definisce *paesaggio di frana*, un paesaggio cioè talmente impoverito da non aver alcun elemento caratterizzante, e che dunque ben rappresenta l'immagine e il significato di 'nuda Terra'.

Si può fare molto per la difesa del suolo a fronte delle catastrofi, non sempre 'naturali'.

Chi percorra le vallate dei fiumi emiliani, appena inoltratosi nella regione collinosa e montana, non può fare a meno di notare come la maggior parte dei paesi sorgano su alture isolate e ripide, ovvero si trovino appollaiati su sproni rocciosi in posizioni ardite e pittoresche, quasi che si fossero rifugiati qua e là a schivare un nemico comune. Ma talvolta [...] la loro postura elevata che par quasi cercata

⁴ Almagià R., 1907-1910, *Studi geografici sopra le frane in Italia*, in *Memorie della Società Geografica Italiana*, 2 t., Roma, Società Geografica Italiana: t. I, 289. I corsivi sono dell'autore.

a posta [qui si riferisce ai comuni del Chietino e del Molise], non li salva pur talora del pericolo delle frane. [...] la serie dei paesi, dei villaggi danneggiati o minacciati da frane è assai lunga e lunga è anche la lista dei più grandi disastri hanno prodotto rovine di case e colti e uomini; né mancano esempi di paesi che più volte subiscono le stesse distruzioni, poiché 'la carità del natio loco', più forte negli abitanti che il timore del pericolo, li fa restii ad abbandonare le loro dimore, anche quando conoscono che sono votate a certa ruina.⁵

Concludiamo così la proposta di alcuni passi dell'opera di Roberto Almagià con questa magistrale descrizione che ci aiuta a comprendere come per conoscere a fondo e poter operare su di un territorio vadano considerate nella loro complessità una serie di questioni, fondamentali e delicate, che riguardano gli aspetti della natura intimamente collegati con le abitudini, i bisogni e le tradizioni della popolazione.

Una 'splendida Geografia' quella proposta da Roberto Almagià, che vorremmo poter vedere rinascere nell'attualità delle nostre Istituzioni geografiche e nelle nostre ricerche.



Il Monte Toc, l'area di rilascio della frana.

Il Monte Toc si trova nella Valle del Vajont, un modesto corso d'acqua che scorre tra le province di Udine e Belluno, per poi gettarsi nel Piave.

Alle 22.39 del 9 ottobre 1963 una grande frana in un unico blocco di 260 milioni di m³ di roccia e vegetazione, con un piede di due chilometri e un'altezza di 700 metri cade nel sottostante lago artificiale in 20/25 secondi, alla velocità di 70/100 Km/h, sollevando un'ondata di 260-270 metri di altezza. Una parte dell'ondata risale il lago distruggendo alcune frazioni e, superata la diga, indenne, precipita nella sottostante Valle del Piave, di fronte a Longarone. Con un salto di circa 200 m l'ondata percorre 1 600 m in 4 minuti e, alta

5 Almagià R., 1907-1910, *Studi geografici sopra le frane in Italia*, cit.: t. 1, 316.

70 metri, travolge Longarone. Sono le 22.43. Di Longarone si salvano solo alcune case verso l'estremità nord, sopraelevata rispetto alla piana del Piave.

L'onda risale il corso del Piave, perdendo di potenza, e tuttavia distrugge una decina di centri abitati.

Le vittime sono quasi 2 000.

Il progetto per la costruzione della diga diviene esecutivo alla fine degli anni Cinquanta, ma viene sistematicamente celato che il luogo dove si sta costruendo non è geologicamente idoneo. Autorevoli geologi hanno tuttavia svolto perizie che autorizzavano l'opera, con il conseguente benessere di illustri accademici, e quindi gli avalli del competente Ministero.

Trattandosi di un'opera di pubblica utilità, da parte delle autorità locali, si era precedentemente proceduto, e si è continuato a seconda delle necessità della costruzione, a effettuare numerosi sfratti dei contadini che vivevano e lavoravano in località nell'area del cantiere.

Successivamente i pascoli, che da secoli erano il sostentamento principale per quella popolazione di agricoltori e pastori, furono progressivamente allagati dalle acque del bacino artificiale.

Dall'inizio dei lavori si registrarono movimenti franosi che mutavano di intensità e si ripetevano incessanti e sempre più frequenti, fino al momento della catastrofe.

Nel 2013 si è celebrato il cinquantenario dell'evento catastrofico, che resta il più grave di quelli registrati in Europa nel secolo scorso.

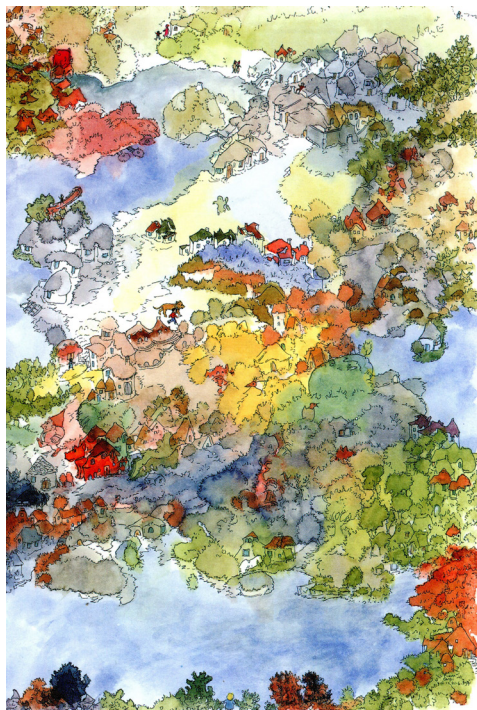
Gli ormai pochi sopravvissuti e gli anziani che ricordano si sono intristiti e i giovani non hanno percepito la solennità della celebrazione, peraltro poco diffusa come notizia, non avendo elementi per riconoscere e ripercorrere ciò che non è mai stato loro proposto come materia di studio, che non compare sui libri di scuola.

Le pendici del Toc, le frazioni montane colpite dall'azione erosiva dell'ondata, la spianata al posto di Longarone, tutti questi luoghi resi inesistenti, si ricordano citandoli con il loro toponimo, unico elemento del passato, ma ora unicamente rappresentati con le sembianze della 'nuda Terra'.



Longarone il giorno dopo





Un augurio a tutto il mondo
Così si vestirebbe la Terra

Disegno tratto da: Pinin Carpi, 2011, *Il sentiero segreto*, Milano, Il Castoro

CREDITI ICONOGRAFICI

Fig. 1 – Elisée Reclus, 1905-1908, *L'Homme et la Terre*, 6 t., Paris, Librairie Universelle, frontespizio.

Figg. 2 e 7 – Pinin Carpi, *Il Sentiero Segreto*, © 1984 Arnoldo Mondadori Edizioni, © 2011 Editrice Il Castoro Srl - Viale Andrea Doria 7, 20124 Milano - www.castoro-on-line.it.

Figg. 3, 4, 5 – Bruno Pittarello, 2013, *Vajont, ottobre 1963*, Caselle di Sommacampagna (Verona), Cierre.

Fig. 6 – fotografia di Luigi Zanfron.

DU 'LINGE' AUX 'VÊTEMENTS'. LE CHAMP SÉMANTIQUE DE
L'HABILLEMENT DANS *LA TRAVERSÉE DU CONTINENT*
DE MICHEL TREMBLAY

Cristina Brancaglioni

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Comment ma mère s'est-elle retrouvée à Montréal au début des années vingt pour épouser mon père? Je l'ignore. [...] je préfère penser appel du destin, fatalité incontournable et aventures rocambolesques à travers l'Amérique traversée deux fois à la recherche de l'amour et du bonheur...

Michel Tremblay, *Un ange cornu avec des ailes de tôle*¹

Dramaturge et romancier de renommée internationale, Michel Tremblay a participé, dans les années 1960 et 1970, à la création de la littérature québécoise moderne, en s'imposant notamment pour son emploi du parler populaire montréalais, cet «effet joual» (cf. Gauvin 2000: 131) qui fait ressortir sa 'surconscience linguistique' et à propos duquel il a été souvent invité à se justifier. Aujourd'hui l'approche à ses œuvres a évolué, et l'«on ne demande plus à Michel Tremblay s'il utilise la langue populaire dans les parties dialogiques de ses romans [...] pour se moquer des gens – 'le vrai monde'» (Pellerin 2003: 419): d'une part parce que la critique a mis au clair ses stratégies de «normalisation» du vernaculaire (cf. Gauvin 2000: 141), de l'autre parce que ses procédés de transposition langagière se sont atténués dans sa production plus récente. Il est alors intéressant de se pencher sur d'autres aspects de sa langue littéraire, ce que je me propose de faire dans cette contribution, à travers une analyse des choix lexicaux concernant le champ sémantique des vêtements dans un roman paru en 2007, *La traversée du continent*. Cela me permettra de revenir sur un écrivain que j'ai découvert grâce à Liana Nissim et qui est à l'origine de mon intérêt – d'abord littéraire, linguistique ensuite – pour le Québec.

1 Tremblay (1994: 15).

Comme le titre le laisse deviner, *La traversée du continent* est conçu comme un *road novel* qui décrit un voyage en train d'ouest en est à travers le Canada, de la Saskatchewan au Québec; Tremblay y met en scène différents espaces urbains, les étapes du voyage étant les villes principales des provinces canadiennes traversées (après le village de Maria, la protagoniste se rend à Regina, Winnipeg, Saint-Boniface, Toronto, Ottawa, Montréal). Mais on y reconnaît surtout un roman d'initiation, situé en 1913, dans lequel une petite fille de dix ans entreprend un voyage de trois jours pour rejoindre sa mère, en se faisant accueillir, à chaque escale, par un membre différent de sa famille; comme l'explique l'auteur, «à bord du train, en croisant des passagers, l'adolescente apprend des choses sur la vie dont elle ne pouvait pas deviner l'existence» (Tremblay 2007b).

Premier tome du cycle de la *Diaspora des Desrosiers*, ce roman reprend quelques personnages de «l'univers de Michel Tremblay»², à partir de la protagoniste – Rhéauna, dite Nana – déjà connue par les lecteurs de Tremblay sous les traits de la grosse femme des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, pour laquelle l'écrivain s'était inspiré de sa propre mère. Comme il arrive souvent dans les œuvres de Tremblay, il est question d'un univers populaire et essentiellement féminin, dont les personnages principaux sont les femmes qui s'occupent de Nana: tante Régina, tante Bebette, et la cousine Ti-Lou³.

En venant à la question du vêtement, il faut tout d'abord préciser qu'elle ne semble pas avoir retenu particulièrement l'attention de Michel Tremblay en dehors des œuvres qui traitent de l'homosexualité et du travestissement⁴; dans ses romans, en effet, les vêtements sont évoqués le plus souvent de façon accessoire, pour la caractérisation des personnages ou dans la représentation de quelques actions habituelles. Dans *La traversée du continent*, cependant, le sujet prend plus de relief et revient à plusieurs occasions, comme un *leitmotiv*. Il est ainsi possible d'envisager l'analyse de ce champ sémantique à travers un relevé onomasiologique des unités lexicales qui y appartiennent, en privilégiant la catégorie des substantifs et leur caractérisation.

2 Allusion au titre du dictionnaire des personnages mis en scène dans les cycles des «Belles-Sœurs» et des «Chroniques du Plateau Mont-Royal» (Barrette 1996).

3 Régina, Bebette et Ti-Lou correspondent respectivement aux trois fonctions sociales réservées aux femmes dans la société canadienne du début du XX^e siècle, comme l'explique Ti-Lou à Nana: «Tu comprends, on a juste trois choix, nous autres: la vieille fille ou ben la religieuse [...], la mère de famille, pis la guidoune. J'te dis pas que c'est des mauvais choix, j'te dis seulement qu'on en a pas plus que trois. Le reste leur appartient à eux autres. Les hommes» (Tremblay 2007a: 250). À ces trois personnages sont intitulées trois sections du roman, organisé en quatre parties («La maison au milieu de nulle part», «Régina-Coeli», «Bebette», «Ti-Lou»); celles-ci sont séparées par quatre «liminaires» qui évoquent les rêves faits par Nana pendant ses trajets en train d'une ville à l'autre. Le roman se termine par un bref «Terminus» qui décrit l'arrivée de Nana à la gare de Montréal, où sa mère l'attend avec un bébé dans les bras.

4 Le sujet a été pris en considération, par ailleurs de façon marginale, par S. Huffman (2007), dans une étude sur l'identité du travesti dans la production théâtrale de Tremblay.

I. LE PARADIGME DÉSIGNATIONNEL DES VÊTEMENTS DANS *LA TRAVERSÉE DU CONTINENT*

Pour cette étude je m'appuie sur un concept de «vêtement» correspondant à l'«ensemble des objets servant à couvrir le corps humain» (*DC*: s.v. *vêtement*), en incluant donc tout ce qui cache et protège le corps, y compris ses extrémités.

Les occurrences des noms se référant à des pièces de vêtement sont réunies dans le tableau 1, où elles sont classées selon un double critère qui prend en considération d'une part (à la verticale) les relations hiérarchiques qui structurent le champ sémantique étudié, et d'autre part (à l'horizontale) le référent auquel chaque nom renvoie (parties du corps concernées, matériaux de fabrication, lieux de fabrication ou de commercialisation, produits de conservation). On constate que le champ sémantique des vêtements s'avère suffisamment riche, vu que l'on peut y retrouver la plupart des éléments typiques de l'habillement occidental – surtout en ce qui concerne les vêtements féminins – et une variété de tissus nécessaires à leur fabrication.

On remarque cependant un faible intérêt pour la terminologie spécialisée, étant donné la quantité et la fréquence d'emploi des mots ayant une valeur sémantique assez large, ainsi que la proportion élevée de mots d'usage très courant: des 59 unités lexicales retenues, la plupart (56%) appartiennent au vocabulaire fondamental; les 26 unités qui ne figurent pas à la nomenclature de Gougenheim (1958) – dans l'acception utilisée dans le roman – sont les suivantes: *bottillons*, *boule à mites*, *coquillages*, *corsets*, *costume de bain*, *couvre-chef*, *dentelle*, *dungaries* [sic], *facteries*, *garde-robe*, *jaquette*, *langes*, *linge*, *magasin général*, *manufacture*, *organdi*, *overalls*, *parka*, *robe de nuit*, *robes de mariée*, *satin*, *souliers* (occurrence à la p. 246), *sous-vêtements*, *tulle*, *uniforme*, *voilette*. Cette liste inclut quelques anglicismes, ainsi que plusieurs mots, locutions ou acceptions canadiens⁵, sur lesquels je m'arrêterai plus longuement.

5 Pour l'identification des particularités du français parlé au Canada, j'ai eu recours principalement au dernier dictionnaire élaboré dans une perspective québécoise (Cajole-Laganière-Martel 2013), conçu avec l'intention de décrire le français standard en usage au Québec aujourd'hui; dans ce dictionnaire – qui sera indiqué dorénavant simplement par son titre, *Usito* – sont marqués aussi bien les usages caractéristiques du français au Québec que les usages de France; y sont traités en outre certains mots et expressions appartenant aux registres non standard. Rappelons que la marque UQ (usage québécois) n'est pas réservée aux mots et expressions exclusifs au Québec, ceux-ci pouvant également être employés dans d'autres aires francophones et notamment dans les autres provinces canadiennes (cf. *Usito*: «Tableau des termes, signes et abréviations du dictionnaire»). J'interprète donc les formes marquées UQ comme des usages canadiens et non spécifiquement québécois, en considération du contexte évoqué dans ce roman et de l'origine non québécoise de la plupart des personnages. [Le dictionnaire *Usito* a été consulté entre juillet et octobre 2013. À l'occasion d'une récente mise à jour, la marque UQ a été remplacée par Q/C («particularisme de l'usage québécois et canadien»)].

2. LES USAGES CANADIENS

En ce qui concerne les anglicismes, l'on remarquera que Tremblay se soucie de les introduire en discours accompagnés d'un équivalent en français ou en anglais de référence, sans doute pour favoriser le processus de décodage. Le premier – le calque formel *facteries* – utilisé dans le syntagme *facteries de coton*, alterne avec le mot français *manufacture* (*manufactures de coton*), dans les premières pages du roman, où l'on évoque le passé de la mère de Nana, qui avait quitté la Saskatchewan pour aller «travail[ler] dans une manufacture de coton» du Rhode Island, ainsi que le faisaient, à l'époque, beaucoup de Canadiens français, dans l'espoir «de combattre la pauvreté en travaillant dans des facteries de coton américaines» (Tremblay 2007a: 31). Le mot, emprunté à l'anglais *factory*, n'est plus utilisé à l'époque actuelle, mais il figure dans le *Glossaire du parler français au Canada* (1930), qui reflète l'usage populaire québécois du début du XX^e siècle. Deux autres anglicismes (*overalls* et *dungaries*), deux emprunts intégraux, sont évoqués par la jeune protagoniste, surprise de constater qu'à Regina «personne ne semble porter des vêtements de tous les jours, des *overalls*, par exemple – sa grand-mère appelle ça des *dungaries*» (85; italiques dans le texte): les deux (para)synonymes sont deux variantes, britannique (*dungarees*) et américaine (*overalls*)⁶, qui correspondent au français de référence *salopettes*. *Overalls* était utilisé au Québec – et dans d'autres provinces canadiennes – au début du XX^e siècle (cf. *GPFC*: s.v. *overalls*); aujourd'hui, bien qu'absent de l'usage québécois standard (il n'est pas enregistré dans *Usito*), il est toujours signalé dans quelques glossaires et études concernant le Québec (Meney 1999: 1223) et le Manitoba (Gaborieau 1999: 163; Rodriguez 2006: 213). Un traitement différent est réservé à *magasin général* (calque de *general store*, avec adaptation syntaxique au français), qui ne nécessite pas d'un équivalent. Il apparaît deux fois dans le roman, pour désigner l'établissement de commerce où Nana achète ses vêtements neufs pour sa vie à Montréal. La locution est décrite dans *Usito* (s.v. *magasin*) comme désignation d'une réalité typique de l'Amérique du Nord, à savoir un «établissement de commerce de détail où sont vendus divers articles de consommation courante, à l'origine répandu dans les villages ou les régions rurales».

Les autres particularités canadiennes sont des emplois spécifiques de mots ou locutions françaises; elles sont traitées dans le dictionnaire *Usito*, accompagnées de la marque UQ (cf. *supra*, note 3). Un de ces «usages québécois» concerne un mot inclus dans la catégorie des hyperonymes, le mot *linge*, utilisé comme synonyme de *vêtements*, et décrit dans *Usito* (s.v. *linge* 3), pour cette acception, comme un «emploi [...] vieilli en France». On en relève quelques occurrences au début du roman, dans les dialogues entre

6 Cf. CALDT (s.v. *dungarees*): «UK (US *overalls*) a pair of trousers with an extra piece of cloth that covers the chest and is held in place by a strap over each shoulder».

grand-mère Joséphine, Nana et le propriétaire du magasin général; le recours à ce mot semble cependant vouloir évoquer un parler provincial, et probablement populaire, étant donné qu'il ne figure jamais dans le discours du narrateur, ni dans les dialogues de Nana après son départ de Maria.

Les usages canadiens incluent en outre des désignations de quelques pièces de vêtement: *costume de bain*, variante de *maillot de bain* (encore une fois il s'agit d'un «emploi vieilli en France»: cf. *Usito*: s.v. *costume*), apparaît dans la section «Liminaire I. Le rêve dans le train de Regina», tant dans la voix du narrateur que dans les répliques des personnages. Deux autres appellations marquées UQ dans *Usito*, qui correspondent au français de référence *chemise de nuit*, sont utilisées par le narrateur: *robe de nuit* (*Usito*: s.v. *robe*) et *jaquette*, ce dernier mot étant «parfois critiqué comme synonyme non standard de *chemise de nuit*» (*Usito*: s.v. *jaquette*).

En ce qui concerne les appellations des objets qui recouvrent les pieds, le dictionnaire *Usito* (s.v. *soulier*) nous informe que le substantif *soulier* peut désigner aussi, par extension, «tout type de chaussure» et non seulement une «chaussure à tige basse et à semelle rigide qui couvre le pied ou une partie du pied» (sens qui appartient au français de référence); Tremblay semble utiliser le mot dans cette acception au moins une fois, dans le passage suivant, où *souliers* prend clairement une valeur d'hyperonyme et se réfère, en réalité, à un type de bottes:

Ti-Lou jette son sac, son chapeau et ses gants sur le premier sofa rencontré, enlève ses *souliers* – des bottillons⁷ en cuir souple d'une couleur qui n'est ni du noir ni du brun –, se laisse tomber dans un fauteuil à oreillettes recouvert de satin vert d'eau. (Tremblay 2007a: 246; c'est moi qui souligne)

Finalement, la dernière unité lexicale géographiquement marquée est la locution *boule à mites*. Elle apparaît dans le discours du narrateur au moment où Nana s'aventure dans les champs de maïs, la nuit qui précède son départ de Maria: pour se protéger du froid, elle est «emmitoufflée dans sa parka d'hiver qu'elle est allée déterrer dans le grand coffre en cèdre et qui sent fort la boule à mites» (57). Le contexte permet de se rendre compte que la *boule à mites* est une «boule utilisée comme antimite, généralement à base de naphthaline» (*Usito*: s.v. *mite*); bien qu'il ne s'agisse pas d'une spécificité exclusivement québécoise, puisque cette locution connaît aussi un usage régional en France, elle a été «parfois critiqué[e] au Québec comme synonyme non standard de *naphthaline*» (*Ibidem*)⁸.

⁷ Le mot *bottillon* désigne une «chaussure confortable et pratique montant au-dessus de la cheville» (TLFi: s.v. *bottillon*); définition très proche dans *Usito*: s.v. *bottillon*: «Botte courte, de sport ou de ville, dont la tige s'arrête au-dessus de la cheville ou un peu plus haut sur le mollet».

⁸ Rappelons que cette locution correspond au nom d'un personnage de légende – la bête Boulamite – qui, attiré par l'odeur de la boule à mite, «ronge les pieds des enfants surpris à errer dans

3. LA CARACTÉRISATION DES VÊTEMENTS

Après le relevé des unités lexicales se référant aux vêtements, il est intéressant de prendre en considération les modificateurs⁹ employés pour caractériser les pièces de vêtement évoquées, éléments qui s'avèrent souvent indispensables en raison du caractère peu spécialisé des substantifs employés. Le plus souvent ces modificateurs évoquent des propriétés «objectives»¹⁰ qui concourent à la description de l'objet, précisant notamment sa dimension ou sa forme, sa couleur, le matériau de composition, l'état plus ou moins usagé, la saison d'utilisation, etc. Sans citer ici toutes les occurrences relevées, rappelons, par exemple, que les vêtements achetés pour Nana avant son départ – et de temps à autre évoqués au cours de son voyage – se distinguent par une taille inadéquate qui les rend inconfortables, comme il est souligné lorsque l'on précise que ses souliers sont «trop petits» (Tremblay 2007a: 63) ou quand l'on insiste sur le fait que son manteau – «que sa grand-mère a acheté deux tailles trop grand pour qu'il lui dure quelques années» (63) – est «trop grand» (220, 284). Souvent Tremblay a soin de décrire les pièces de vêtement en évoquant les matériaux de fabrication: le(s) chapeau(x) *de paille* (41, 44, 63, 83, 85, 272), les bas et les gants *de fil blanc* (41, 44), le caleçon *de coton blanc* (220), la robe *de coton lilas* (238, 250). Quelquefois plusieurs modificateurs s'accumulent dans de longs syntagmes, comme dans les extraits ci-après (dans lesquels c'est moi qui souligne), où l'on remarquera en particulier l'attention que Tremblay – qui a fait des études en arts graphiques – prête à la description des ornements et des tonalités de couleurs: dans le magasin général, Nana palpe «la douceur du manteau *d'hiver d'un beau rouge éclatant*, la légèreté de la robe *d'organdi vert pale*» (42); tante Belette «enlève son *immense couvre-chef plein d'oiseaux et de tulle bouillonnant*» (153); chez elle, Nana rencontre «une dame très élégante dans *une robe de satin rouge vin à reflets verdâtres*» (156) et voit arriver, à l'occasion d'un party d'anniversaire, «une parade sans fin de *longues robes froufroutantes et de chapeaux couverts de tulle et d'oiseaux de toutes les couleurs*» (200); le sourire de la cousine Ti-Lou est «à peine dissimulé par *une voilette noire toute picotée de minuscules papillons de soie mauve*» (237) et sa taille est «prise dans *une robe de coton lilas qui traîne juste un peu sur le*

les champs de maïs le soir tombé» (55). Trait fréquent de l'écriture de Michel Tremblay (cf. Duchaine 1994: 28-31), l'inscription de contes et légendes dans le roman caractérise aussi *La traversée du continent* et peut entrer occasionnellement dans l'analyse du champ lexical de l'habillement: après l'évocation de la bête Boulamite, Nana, mécontente de ses habits neufs, se compare ironiquement à des personnages des fables: «Ouan, une *princesse de conte de fées pour les pauvres! La Cendrillon de Saskatchewan! La Blanche-Neige des plaines!*» (Tremblay 2007a: 64; l'italique est dans le texte); plus loin, au cours d'un de ses rêves, elle croit apercevoir «la petite sirène d'Andersen» (232).

9 Cette catégorie inclut tous les éléments facultatifs du groupe nominal (adjectif et participe épithètes, complément du nom, subordinées relative et complétive), qui contribuent à déterminer ou décrire le nom (cf. Riegel-Pellat: 179 sg.).

10 Pour la distinction entre propriétés objectives et subjectives, cf. Maingueneau (2000: 121).

quai» (238); elle porte «des bottillons en cuir souple d'une couleur qui n'est ni du noir ni du brun» (246).

Les modificateurs «subjectifs» – qui véhiculent un jugement de valeur du narrateur ou d'un personnage –, bien qu'utilisés moins fréquemment, ne sont pas complètement absents. À part le recours aux adjectifs *beau / belle* (76, 199, 250) et *joli(e)* (44, 220), d'autres évoquent l'inaccessibilité, aux yeux de Nana, des vêtements à la mode: d'une part «la robe vert pâle [...] au prix prohibitif» (44) qu'elle admire au magasin général, de l'autre les «vêtements d'une richesse fabuleuse» (152-153) qu'elle aperçoit dans les vitrines de Winnipeg. L'adjectif *ridicule* revient par ailleurs deux fois dans la description de deux chapeaux de paille – celui, démodé, de la tante Régina (83) et celui que Nana achète à Maria (220); ceux-ci s'opposent aux chapeaux de tante Bebette, dont on souligne la bizarrerie en les qualifiant d'*extravagants* (188), de *voyants* (188), d'*invraisemblables* (192); de même, la cousine Ti-Lou a un penchant pour les tenues *extravagantes* (264).

4. ENJEUX CULTURELS

Dans l'ample approfondissement que le *Dictionnaire culturel en langue française* (DC: 1852-1860) a consacré à la notion de «vêtement», l'on examine en particulier la diversité de ses fonctions et son aptitude à révéler le statut social et professionnel de l'homme, le vêtement étant «un objet fabriqué non seulement pour couvrir et protéger le corps humain, pour le cacher, mais aussi pour l'orner et le parer, pour lui donner un statut» (1852).

Le vocabulaire du vêtement relevé dans *La traversée du continent* s'insère dans un ensemble de séquences romanesques qui thématisent la question du vêtement, en mettant en relief en particulier sa fonction sociale et esthétique, sans négliger sa finalité première de protection du corps. Celle-ci n'est évoquée que vers la fin du roman, d'abord lorsque la cousine Ti-Lou parle à Nana de leur famille, pour laquelle le fait de se vêtir était une nécessité primaire: «cette famille d'errants disséminés à travers le continent, avec leur existence discrète faite d'humbles gestes répétés à l'infini dans le seul but de se procurer de quoi manger et des vêtements à se mettre sur le dos» (Tremblay 2007a: 247-248; c'est moi qui souligne). Une seconde fois, dans les dernières lignes du roman, quand Nana se rend compte que sa mère, venue la recevoir à la gare de Montréal, «tient des langes bleu pâle dans ses bras» (284), évocation métonymique d'un nouveau-né (qui explique la raison pour laquelle cette femme a voulu Nana avec elle), pour lequel le vêtement ne joue qu'une fonction de protection du corps.

Au niveau social, le vêtement est occasionnellement évoqué pour la caractérisation professionnelle de quelques personnages mineurs – la casquette des chefs de gare de Maria (68) et de Winnipeg (139), ou les «les hommes habillés en cow-boys» (85) à Regina –, mais il véhicule surtout l'opposition entre

l'univers populaire et rural auquel appartient la protagoniste et les contextes urbains qu'elle découvre au cours de son voyage. Sa mère, consciente de ces différences, envoie de l'argent afin qu'on lui achète des vêtements neufs, comme grand-mère Joséphine essaie de le lui faire comprendre: «Le linge que tu portes ici ferait pas l'affaire à Montréal, t'aurais l'air d'une pauvre, pis ta mère m'a envoyé un beau chèque pour que je t'habille» (42); M. Connells y voit une bonne occasion pour placer des articles peu compatibles avec la vie que l'on mène à Maria, aussi sort-il «de derrière le comptoir ce qu'il considère comme sa pièce de résistance: une paire de bottes d'hiver si fines, si légères, si souples qu'elles sont impensables dans un endroit comme Maria, mais que Rhéauna pourra sans aucun doute porter à Montréal»¹¹ (42). Ces achats cependant, dictés par une vision utilitaire de la vie qui est celle des classes populaires, s'avèrent inadéquats à la taille de Nana et à la saison¹², si bien que le jour de son départ la petite fille «voudrait que personne ne la voie attifée de la sorte, dans des vêtements qui ne lui vont pas, aux couleurs ridicules pour une petite fille de campagne. [...] le dernier souvenir qui restera d'elle, à Maria, sera d'un épouvantail à moineaux honteux mais vêtu de neuf faisant ses au revoir à une foule qui rit de lui» (63). Le contraste avec les habitudes vestimentaires des villes est souligné à travers la réaction stupéfaite de Nana, surprise d'apercevoir dans les vitrines de Winnipeg des «vêtements d'une richesse fabuleuse [et] même un étalage complet de robes de mariée!» (152-153). À côté de l'opulence et de l'abondance, ce qui frappe Nana c'est surtout l'absence de distinction entre habits du travail et du dimanche, encore courante dans son village, phénomène qu'elle observe à Regina:

On dirait que tout le monde est endimanché, à Regina! Personne ne semble porter des vêtements de tous les jours, des *overalls*, par exemple – sa grand-mère appelle ça des *dungaries* –, de vieilles chemises à carreaux ou des chapeaux de paille cabosés comme on le fait à Maria en semaine; non, ils sont sur leur trente et un. On dirait qu'ils refusent de sortir de chez eux sans changer de vêtements. (85; en italiques dans le texte)

Nana s'en surprend une deuxième fois à Saint-Boniface, chez tante Bebette, où elle rencontre une arrière-petite-cousine, Ozéa, et elle «reste interdite devant cette citadine habillée comme une poupée au milieu de la semaine» (195).

¹¹ Le lecteur apprendra plus tard que Nana avait admiré des bottes comme celles-ci dans le catalogue d'Eaton, et que Joséphine essayait de lui ôter l'illusion de pouvoir les posséder: «Te vois-tu, chère tite-fille, essayer de marcher sur notre trottoir de bois en plein hiver habillée de même? Avec des bottes légères comme ça?» (Tremblay 2007a: 237).

¹² La question du manteau de Nana, trop grand et trop chaud pour le mois d'août, revient en plusieurs occasions (66, 241, 283, 284); par ailleurs, au cour du premier rêve qu'elle fait sur le train de Maria à Regina, une femme l'invite à enlever son manteau (75-76).

La ville est ainsi le lieu où peut s'épanouir la fonction esthétique du vêtement. Signalons d'abord une exception, celle de tante Régina, «une jeune fille au physique ingrat, timide et gauche» (105) qui «avait coiffé la sainte Catherine, quelque part à la fin des années 1870» (*Ibidem*), et qui garde un aspect démodé avec son «ridicule chapeau de paille, vestige de la fin du siècle dernier, [...] posé de guingois sur ses cheveux remontés en un amoncellement poivre et sel» (83). Les autres femmes, au contraire, suivent la mode des années 1910, avec notamment des jupes longues (150, 200) et des chapeaux ornés de plumes d'oiseaux (153, 200, 227). Les éléments principaux de la mode féminine de cette époque se concentrent dans la tenue de la cousine Ti-Lou, que Nana rencontre pour la première fois à la gare d'Ottawa; la petite fille la compare aux femmes représentées dans les catalogues d'Eaton¹³ édités à cette époque:

Elle [Nana] n'a jamais vu une aussi belle femme de toute sa vie. Ni aussi élégante. En feuilletant le catalogue d'Eaton's, elle a souvent admiré des dessins de madames¹⁴ chic prenant des poses avantageuses sous leurs chapeaux incroyables de fantaisie et de couleurs, une ombrelle à la main, la taille serrée dans des corsets trop petits pour elles (c'est grand-maman Joséphine qui disait ça) [...] Rhéauna [...] rêvait de porter un jour autant d'oiseaux sur la tête ou de gants aussi longs tout en se doutant que c'était bien peu probable. Grand-maman Joséphine lui avait aussi expliqué que ces femmes-là ne servaient qu'à vendre des produits [...]. Elle en a pourtant une devant elle, encore mieux habillée que dans les annonces, [...] avec un sourire radieux à peine dissimulé par une voilette noire toute picotée de minuscules papillons de soie mauve, [...] la taille – presque aussi étroite que la sienne – prise dans une robe de coton lilas qui traîne juste un peu sur le quai. (237-238)

5. CONSIDÉRATIONS FINALES

Cette étude du champ sémantique du vêtement a permis de relever quelques caractéristiques propres de l'écriture de Michel Tremblay, une écriture

¹³ Au début du XX^e siècle plusieurs grands magasins publiaient des catalogues pour encourager la vente par correspondance, parmi lesquels celui d'Eaton, «qui imprègne le quotidien de l'Ouest canadien» (<http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/cpm/catalog/cat204f.shtml>; consulté le 01/10/2013). À remarquer, à propos des *overalls* ('salopette') cités ci-dessus, que c'est justement le catalogue Eaton de Winnipeg (un autre était édité par le magasin Eaton de Toronto) qui leur consacre une section complète (*Ibidem*). On pourra accéder à quelques catalogues de cette époque sur le site <http://archive.org>. Dans le roman, le «catalogue Eaton's» est cité aussi à la p. 41, quand Nana fait ses achats dans le magasin de M. Connell's.

¹⁴ Une remarque dans *Usito* signale qu'au Québec, «dans le langage familier, on emploie parfois *madames* au pluriel» (s.v. *madame*).

réaliste qui intègre volontiers des procédés anti-réalistes. Au niveau linguistique, le réalisme se traduit dans le recours au français canadien, et cette analyse a fait constater que celui-ci est intégré tant dans les passages dialogiques que dans la narration, du moins pour ce qui est des choix lexicaux. À cette recherche des particularités locales s'oppose un certain désintéret pour les mots techniques, Tremblay s'avérant peu séduit par la profusion terminologique qui intriguait les écrivains naturalistes, et plus concerné par la description des détails. Quant au côté anti-réaliste de l'œuvre, qui ressortit notamment aux «liminaires» consacrés aux rêves de Nana, le vocabulaire de l'habillement y apparaît occasionnellement, dans des situations peu vraisemblables relevant du domaine de l'étrange. Il s'agit notamment, dans le «Liminaire I», de la rencontre avec trois femmes qui invitent la jeune fille à se déshabiller, s'approprient de son manteau et lui imposent de mettre un «costume de bain en laine noire» (76), tout en changeant d'avis peu après, lorsque l'une d'elles se rend compte que cela n'est pas nécessaire: «Voyons donc, depuis quand on porte un costume de bain pour prendre un bain! Ôte-moi ça» (*Ibidem*). Vers la fin du roman, dans le «Liminaire III», les vêtements sont évoqués dans la description d'un être fabuleux, lorsque Nana rêve d'être dans l'eau et de voir avancer une silhouette: elle pense à la petite sirène d'Andersen, mais s'aperçoit ensuite que «la silhouette qui s'approche n'est pas celle d'une jeune petite fille délicate aux cheveux roux vêtue d'une robe de coquillages et à la queue de poisson couverte d'écaillés brillantes vert émeraude» (232).

La récurrence du vocabulaire du vêtement dans plusieurs sections du roman, jusqu'aux chapitres «liminaires», invite à s'interroger sur les fonctions narratives et le poids thématique de ce sujet dans *La traversée du continent*. En admettant, avec Philippe Hamon et Alexandrine Viboud (2003: 9) la difficulté à «définir de façon satisfaisante la notion de 'thème'», l'on pourra faire appel à la distinction entre 'thème' et 'motif' proposée par Cesare Segre (1988: 13), selon qui «les thèmes sont des éléments sous-tendant un texte entier ou une partie considérable d'un texte, tandis que les motifs sont des éléments moins étendus, pouvant même être très nombreux»; d'autant plus que, toujours d'après Segre, «Les motifs se révèlent plus aisément au niveau du discours linguistique, à tel point que leur répétition éventuelle peut leur attribuer le statut d'un refrain» (*Ibidem*). En prenant appui sur cette distinction, la question du vêtement peut être identifiée comme un motif récurrent du roman, qui s'insère dans des thèmes plus amples – tels le contraste entre ville et campagne ou l'évocation de la vie canadienne du début du XX^e siècle – tout en assurant la fonction plus traditionnelle de caractérisation des personnages. Si l'«embayage extratextuel» (Hamon 1985: 496) de ce motif est explicité dans le texte (les vêtements Eaton), l'exploration de son «embayage intertextuel» (*Ibidem*), qui demeure inexploré, pourrait sans doute contribuer à éclairer un autre aspect intéressant de l'écriture de Michel Tremblay et de son univers narratif.

HYPERONYMES	CORPS	TÊTE	PIEDS ET MAINS	MATÉRIAUX	AUTRE
	ARTICLES (44) COSTUME (220) GARDE-ROBE (39)	CHAPEAU(X) (41, 44, 63, 63, 83, 85, 153, 188, 188, 192, 198, 200, 220, 237, 237, 246, 272)	CHAUSSURES (129, 129, 134, 134, 135, 135, 138) SOULIER(S) (246)	TISSU (86, 153)	
	LINGE (42, 42, 42, 42, 44, 44) MANTEAU(X) (41, 42, 63, 64, 66, 75, 75, 75, 76, 83, 220, 227, 241, 246, 272, 283, 284) PRODUITS (237)	COUVRE-CHEF (153)			
	ROBE(S) (41, 42, 44, 95, 156, 160, 165, 187, 199, 199, 200, 220, 232, 237, 238, 250) SOUS-VÊTEMENTS (41, 237) TENUES (188, 264) TOILETTE (270)				
	VÊTEMENTS (44, 62, 63, 75, 76, 76, 76, 85, 85, 145, 152, 220, 248, 263, 279, 284, 284)				
HYPONYMES	BAS (41, 220) CALEÇON (220) CHEMISES (85) CORSETS (237) COSTUME DE BAIN (76, 76, 76, 76) CULOTTES (41) DUNGARIES (85) FOULARD (42) JAQUETTE (103) JUPE(S) (150, 194, 272) LANGES (284, 284) OVERALLS (85) PARKA (57, 57) ROBE DE NUIT (270) ROBES DE MARIÉE (153) TABLIER (165, 198) UNIFORME (139)	BONNETS (187) CASQUETTE (68, 139)	BOTTES (42, 58, 134, 135, 135, 237) BOTTILLONS (246) GANTS (41, 44, 77, 227, 237, 244, 246) SOULIER(S) (41, 63, 134, 134, 134, 137, 220, 237, 248)	COUILLIAGES (232) COTON (31, 31, 48, 220, 238, 250) CUIR (246, 256, 258, 259) DENTELLE (187, 272) FIL (41, 44) LAINAGE (75) LAINE (76) OISEAUX (153, 200, 237) ORGANDI (42) PAILLE (41, 44, 63, 83, 85, 272) SATIN (156, 246) SOIE (42, 238) TULLE (153, 200)	BOULE À MITES (57) FACTERIES (31) MAGASIN GÉNÉRAL (39, 41) MANUFACTURE (31, 48)
MÉRONYMES	COL (66) MANCHE (250)	VOILETTE (238, 242, 244)			

Tableau 1. Le paradigme désignationnel des vêtements dans *La traversée du continent*

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Barrette N.-M., 1996, *L'Univers de Michel Tremblay. Dictionnaire des personnages*, Les Presses de l'Université de Montréal.
- CALDT – *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*, en ligne: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british>.
- DC – Rey A., 2005, *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- Duchaine R., 1994, *Écriture d'une naissance / Naissance d'une écriture*. «*La grosse femme d'à coté est enceinte*» de Michel Tremblay, Québec, Nuit Blanche.
- Gaborieau A., 1999, *La langue de chez nous*, Saint-Boniface (Manitoba), Éditions des Plaines.
- Gauvin L., 2000, *Michel Tremblay et le théâtre de la langue*, in *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal: 123-141.
- Gougenheim G., 1958, *Dictionnaire fondamental de la langue française*, Paris, Didier.
- GPFC – *Glossaire du parler français au Canada*, 1968, Les Presses de l'Université Laval (première édition 1930, Québec, Action sociale).
- Hamon P., 1985, *Thème et effet de réel*, «Poétique» 64: 495-503.
- Hamon P.-Viboud A., 2003, *Introduction générale au Dictionnaire thématique du roman de mœurs 1850-1914*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Huffman S., 2007, *Tissus du désir: le travestissement et l'affectivité dans le théâtre de Michel Tremblay*, «Voix et Images» 32.2: 15-29, en ligne: <http://id.erudit.org/iderudit/016308ar> (consultation: 17/09/2013).
- Maingueneau D., 2000, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan.
- Meney L., 1999, *Dictionnaire québécois français*, Montréal, Guérin.
- Pellerin G., 2003, *La langue pacifiée*, in M. Plourde-H. Duval-P. Georgeault (eds.), *Le français au Québec. 400 ans d'histoire et de vie*, Montréal, Fides: 415-419.
- Riegel M.-Pellat J.-Ch. et alii, 2001, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Quadriga / PUF.
- Rodriguez L., 2006, *La langue française au Manitoba (Canada). Histoire et évolution lexicométrique*, Tübingen, Max Niemeyer.
- Segre C., 1988, *Du motif à la fonction, et vice versa*, «Communications» 47: 9-22, en ligne: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1703 (consultation: 17/07/2013).
- TLFi – *Trésor de la langue française informatisé*, en ligne: <http://atilf.atilf.fr/>.
- Tremblay M., 2007a, *La traversée du continent*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud.
- , 2007b, *La traversée initiatique de Nana*, en ligne: http://www.radio-canada.ca/arts-spectacles/livres/2007/11/06/001-tremblay_traversee.asp (consultation: 17/07/2013).
- , 1994, *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud.
- Usito – Cajole-Laganière H.-Martel P. (eds.), 2013, *Usito*, s.l., Delisme, en ligne: www.usito.com.

REPRÉSENTATIONS DU BIJOU MAGHRÉBIN ENTRE LA TRADITION ET LA MODERNITÉ AU-DELÀ DE L'ESTHÉTIQUE

Maria Cerullo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

Dès l'antiquité tous les peuples ont traduit des valeurs socio-culturelles et identitaires dans des modalités artistiques plurielles. Parmi les manifestations artistiques, les bijoux représentent un art traditionnel florissant et largement répandu au Maghreb depuis plusieurs siècles, où l'argent a été choisi de tout temps pour leur réalisation, à l'exclusion de l'or. En effet, c'est l'argent la base de la bijouterie maghrébine et de la bijouterie berbère en particulier: l'or, introduit récemment, est le métal préféré par les femmes habitant dans les villes. Le discrédit de l'or dans le milieu rural est attribuable, à la fois, à la nature impure du métal, dénoncée par les commentateurs du Coran¹, et à son prix plus élevé que celui de l'argent. Mais quels que soient les métaux utilisés, le bijou est, dans tout le Maghreb, porteur de message culturel et sa production artisanale a précédé toute forme de communication littéraire, en voyageant à travers le temps et l'espace, grâce aussi au savoir-faire des *Iheddaden nel'fetta*² qui ont su transmettre leur art et leurs secrets de fabrique artisanale, jalousement gardés, de génération en génération. C'est pour cette raison que la légende raconte qu'autrefois les artisans bijoutiers de Ath Yenni refusaient de marier leurs filles à l'extérieur de la région, de peur de voir leur secret s'évaporer. Aujourd'hui encore tout le savoir-faire des artisans bijoutiers s'expose chaque année, du 27 juillet au 4 août, lors de la «fête du bijou qui vise ni plus ni moins qu'à redonner ses lettres de noblesse à cet art»³. Même si de nos jours des touches modernes ont été introduites sur le bijou traditionnel,

1 Cf. Camps-Fabrer (1991).

2 Artisans bijoutiers des Ath Yenni dont les ancêtres, joailliers émérites du Royaume de Koukou au XVI^e siècle, avaient introduit des techniques nouvelles telles l'émaillage et le filigrane. Cf. Makilam (1999).

3 Voir la rubrique «Tourisme et artisanat» de l'Ambassade d'Algérie à Prague.

les artisans kabyles continuent à travailler avec la même passion, le même savoir-faire ancestral. C'est ce que nous montrent les statistiques inscrites dans le tableau proposé par Dehbia Akkache-Maacha dans son article (2008: 5):

Nature de l'activité	Nombre d'artisans	En pourcentage (%)
Bijouterie	129	20,80
Poterie	70	11,00
Vannerie	33	05,32
Habit traditionnel	66	10,64
Tissage	16	03,00
Sculpture sur bois	31	05,00

La compétence et l'originalité des artisans joailliers de Ath Yenni est louée aussi par une chanson de Samy El Djazairi, *Ô Forgeron*, dans laquelle l'auteur demande au forgeron kabyle de fabriquer un bijou pour sa bien aimée:

Ô forgeron de Ath Yenni,
 Toi qui fait la bonne sculpture,
 Ma bien aimée habite les hauteurs,
 À cause d'elle je ne dors pas les nuits,
 Ô forgeron fabrique-moi des boucles d'oreilles.
 [...] Ô forgeron de l'argenterie
 Fabrique-moi des boucles d'oreilles,
 Ô maman, maman chérie!
 Va me demander la main de celle aux yeux éblouissants
 Ô forgeron fabrique-moi des boucles d'oreilles.⁴

Mais, si dans la culture occidentale le bijou est surtout l'expression de la coquetterie féminine, il n'est, dans la culture maghrébine, qu'un simple ornement, un objet d'embellissement du corps; le bijou maghrébin est, avant tout, le signe tangible de l'appartenance sociale et de la place de l'individu dans la société. On peut le considérer, donc, d'un point de vue socio-historique, comme une identité, un mode de vivre, un héritage du temps, dont le symbolisme dépasse la manifestation esthétique, en faisant partie intégrante de la mémoire collective de la culture maghrébine:

Les bijoux, ainsi que les vêtements, identifient les membres d'une même tribu, de telle façon que les matériaux et les déco-

⁴ http://www.dz musique.com/ALBUM-BEST-OF-SAMY.PHP#/music/samy-el-djazairi/best-of-samy-6348,main_content (consultation: 28/05/2014).

rations indiquent aussi bien l'origine que l'appartenance. Ainsi, il est facile de déterminer l'origine tribale et géographique des femmes qui les portent. (Giralt 2005: 109)

On peut admirer différents types de bijoux maghrébins: diadèmes, jugulaires, boucles d'oreilles, fibules, colliers, bagues, ceintures, chevillères et même si, parmi les régions du Maghreb, la Kabylie est, sans aucun doute, la région la plus féconde en bijoux, la jugulaire⁵ est un bijou inconnu dans cette région: il est porté surtout par la femme *chaouïa*. Mais tous les autres bijoux ont toujours accompagné la vie des femmes kabyles: encore aujourd'hui, ils véhiculent une charge symbolique où «la parure apparaît avant tout comme un objet protecteur traduisant l'expression de la force» (Benfoughal 1997: 21). En effet, la parure de la femme kabyle, qui fait traditionnellement partie de la dot de la jeune mariée, demeure le témoin fidèle de la culture de ce peuple comme en témoignent d'anciennes gravures, portraits de femmes parées de diadèmes, de lourdes chaînes en argent retenues par des fibules imposantes sur les deux épaules, de colliers qui couvrent presque entièrement la poitrine⁶. Ces bijoux jouent un grand rôle dans la société kabyle: la mariée doit les porter comme ornement sur la robe kabyle le jour où elle sort pour la première fois de chez elle avec son époux pour faire le tour du village et visiter les lieux sacrés où sont enterrées des personnes saintes, afin que leurs esprits veillent sur elle et sur son foyer. Ces bijoux ont des couleurs différentes inspirées de la nature: le bleu symbolise le grand ciel représentant l'espoir, le jaune est le soleil qui inonde de sa lumière et de sa chaleur, le vert symbolise la nature environnante source de nourriture et de vie, alors que le rouge éclate du cabochon en corail.

Et encore la femme kabyle «accompagnait son mari à la guerre pour exciter son courage au moment du combat et elle se parait alors de tous ses bijoux pour rehausser sa beauté» (Eudel 1906: 198).

Une charge fortement symbolique et culturelle est donnée au bracelet kabyle par le poème de Taos Amrouche, où ce bijou devient tant symbole du patrimoine kabyle qu'occasion de courtiser la personne aimée pendant la saison de la récolte des olives, ainsi que métaphore de l'amour, du mariage et de la continuité:

Bracelet aux émaux
 Dans les Mont Ayed,
 Tu es prisonnier
 De la neige et du vent.

5 Bijou constitué de deux éléments réunis sous le menton par des barrettes. A quelques rangs de chaînettes sont accrochées des pièces de monnaies elles-mêmes suspendues à de courtes chaînettes de 3 à 4 centimètres de longueur. La jugulaire, accrochée de part et d'autre de la coiffure, est fixée au niveau des oreilles par des plaques triangulaires. Cf. Camps-Fabrer (1991).

6 A ce propos voir aussi: Sebbar-Taraud (2006).

Bracelet d'argent clair
Perdu à la fontaine,
Dis-moi, le bien aimé,
Qu'est-il devenu?
Bracelet de corail
Au temps des olives,
Va dire au jeune homme
Que je suis délaissée.

(Amrouche 1996: 178)

Mais exhiber les bijoux est une pratique commune à tout le Maghreb. Ils ne représentent pas seulement la richesse de sa propre famille, mais ils sont aussi un moyen, typiquement féminin, de montrer les offrandes de la belle famille. Les bijoux se transmettent de mère en fille, ils sont une source financière en cas de besoin, une garantie contre les incertitudes de la répudiation:

Ces bijoux représentent pour elles l'indépendance économique. La quantité et la qualité des bijoux varient selon le pacte familial et, surtout, selon le statut de la famille des époux. Ainsi, un homme qui veut épouser une femme appartenant à une famille ayant beaucoup de ressources devra apporter une dot très élevée en bijoux et, si besoin est, aussi avec de l'argent ou des épices. Dans le cas contraire, la femme recevrait alors un moindre nombre de bijoux d'une qualité inférieure. La plupart des femmes berbères ne portent les bijoux que lors des événements familiaux ou festifs. Cependant, encore aujourd'hui, dans certains lieux du monde rural, les femmes réalisent leurs activités quotidiennes sans se séparer de leurs bracelets, leurs colliers et leurs bijoux de fête, c'est un fait curieux car, parfois, elles sont parées avec de merveilleux bijoux émaillés et avec d'énormes pierres d'ambre. (Giralt 2005: 109)

Au Maroc l'art du bijou en argent est concentré à Tiznit, Inezgane et Taroudant. Les bijoux marocains ont des formes et des motifs très variés «parce que la mouvance humaine a été à l'origine d'un mélange complexe de traditions locales et d'influences étrangères» (Ramirez-Rolot 1998: 72). Et, même si le décor géométrique reste le plus répandu, le décor floral ne manque pas. Dans la région de Tafraoute les parures très colorées des femmes berbères sont composées d'un pendentif central ovoïde en émail cloisonné, appelé *taguemmout*, et de pièces de monnaie sur lesquelles sont sertis des cabochons de verre taillé. La fibule fixe le drapé sur l'épaule ou retient le rectangle de tissu servant de manteau. Pendants d'oreilles, frontaux,

bijoux de tête ou de poitrine envahissent le front, le cou et le buste: triangles ciselés, perles de métal lisse ou filigrané, chaînes, pièces de monnaie anciennes, boules d'ambre ou de corail se mêlent à des bandes de tissu ou à des cordelières en laine. Les bracelets, contrastant avec les autres bijoux par leur sévérité, sont larges et très épais. «Dans la chambre de la femme marocaine, il y a toujours une boîte à bijoux disposée sur une petite étagère en bois encastrée dans le mur» (64). Les bijoux les plus portés par les femmes marocaines sont les bracelets et les fibules, tandis que l'anneau de cheville est le bijou le plus répandu dans le Sud du Maroc:

Mon corps vierge et parfumé de myrrhe
S'offre à la seule caresse du vent
Et le soleil qui sur ma peau délire
Incruste d'or mes fibules d'argent.

(Chahid Madani-Sadouk 1997: 5)

Au nord du pays, les femmes portent un bracelet appelé *chems oul kmar*⁷, composé de diagonales en relief en or et en argent alternés, où ces deux métaux symbolisent respectivement la lumière du soleil et de la lune. Les bracelets en argent sont fabriqués dans le sud du pays et ils sont surtout des bijoux tribaux:

Les femmes de la montagne arrivent sur le souk.
«Et leurs bijoux d'argent tintent à chaque pas».

(Goudard 1928: 285-332)

Qu'ils soient citadins ou tribaux, tous les bijoux maghrébins sont améliorés par des pierres précieuses porte-bonheur. Celles qui sont le plus répandues au Maghreb sont l'ambre et le corail qui symbolisent l'une le pouvoir de stabiliser les énergies et favoriser l'auto-guérison de toutes les maladies et l'autre de développer le magnétisme personnel de celui qui le porte, en le préservant du mauvais sort. Mais les pouvoirs attribués au corail font partie des croyances populaires de tous les peuples de la Méditerranée. L'exposition du «corail dans le bijou ethnique du Maroc et de l'Algérie», qui a eu lieu à Naples du 18 décembre 2004 au 23 janvier 2005, a mis très bien en relief l'aspect interculturel entre l'Italie et le Maghreb. Par la réalisation de plus d'une centaine de bijoux en métaux précieux et en corail, les Italiens ont pu relever une partie du scénario de l'équilibre social, religieux et géographique, ainsi que le patrimoine artistique du passé et du présent de ces peuples. L'exposition de ces bijoux peut être considérée comme une 'réalité miniaturisée' qui a permis de découvrir des liens fascinants entre des

7 'Soleil et lune': il s'agit d'un bijou citadin.

cultures différentes⁸. Il ne faut pas oublier que le Maghreb a été aussi le lieu du passage du commerce des bijoux de l'Orient en Occident, emportés par les Phéniciens dans leurs courses vers des pays éloignés.

En Algérie les bijoux sont utilisés aussi pour jouer à la *boûgâla*, un jeu divinatoire. Les séances se tiennent la nuit et ne concernent que les femmes. Le principe veut que de jeunes femmes se rassemblent autour d'un bocal, rempli de l'eau de sept sources ou de sept fontaines, dans lequel chacune dépose un bijou, une bague, une broche ou une boucle d'oreille. Une femme âgée, l'officiante, prend le bocal pour le tourner sept fois au-dessus d'un brasero, où brûle de l'encens, en récitant des formules incantatoires. Puis elle récite une *boûgâla*, un poème court de quatre ou cinq vers⁹. Le poème peut lui venir de la mémoire séculaire des ancêtres ou juste de l'improvisation du moment. Après cette récitation, les femmes demandent à une vierge de prendre au hasard un bijou du bocal. La propriétaire du bijou sorti de l'eau doit, avec le groupe, trouver dans le poème récité ce qui peut éclairer sa vie, ses amours, lui annoncer des départs, des joies ou des malheurs. Et, comme ce poème est souvent vague et imagé, tous les événements futurs pour la femme sont possibles (Kacimi-Koraïchi 2006).

En ce qui concerne les noms des bijoux au Maghreb, ils sont généralement empruntés à la langue arabe et ils sont tirés, très souvent, d'une particularité de la forme extérieure du bijou. Parfois «ces mots ont été défigurés dans l'usage et les altérations les plus profondes qu'ils ont subies sont dues aux Juifs qui, comme on le sait, se livrent en grand nombre à la fabrication et au commerce des bijoux» (Eudel 1906: 1). Mais les Juifs n'ont pas été les seuls qui ont déformé les noms arabes des bijoux. Paul Eudel nous informe que les Berbères aussi ont pris les noms arabes en les déformant suivant les procédés phonétiques qui sont propres de leur langue et que «la domination turque a, de son côté, introduit certains vocables turcs et les langues espagnoles et italiennes ont elles-mêmes fourni un léger contingent aux vocabulaires des orfèvres bien que le mot existât dans la langue arabe. C'est ainsi qu'on emploie le mot *qatina* transcription de 'catina', alors que le synonyme 'Selsela' transformé en *Sensela* est resté d'usage courant pour dire une chaîne» (*Ibidem*).

D'ailleurs, certains bijoux destinés au même usage portent souvent des noms variés, suivant les localités et les pays. En Algérie, par exemple, on trouve la *mecherfa* qui est la parure d'oreilles composée d'un simple anneau décoré de triangles perlés: à Tunis est fabriquée la *chichektane*, une boucle à

8 L'exposition, préparée à Palazzo Vallelonga, Torre del Greco, a été parrainée par l'Ambassade de l'Italie au Maroc, par l'Ambassade du Maroc en Italie, par la Région Campane et par la Commune de Torre del Greco.

9 Cette poésie anonyme et orale est essentiellement citadine et féminine. Son langage emprunte aussi bien au français, à l'espagnol, qu'à l'italien. On y trouve même des rythmes inspirés de la poésie andalouse: cela montre à quel point la *boûgâla* plonge loin ses racines dans l'histoire de la Méditerranée.

forme d'anneau d'or, incrustée d'éclats de diamants. Par contre, la *khamssa*¹⁰ désigne un bijou porte-bonheur, en forme de main ouverte et il peut être en or ou en argent. «C'est une simple plaque découpée ou coulée, n'ayant d'ordinaire d'autres enjolivements que quelques traits gravés d'un art très primitif et, à la naissance du poignet, un anneau soudé qui permet de la suspendre» (80). La main est un fétiche qui peut être jeté en étendant la main avec la formule: *Khamssa tiai'nek* c'est-à-dire 'cinq dans ton œil'. C'est le bijou le plus répandu au Maghreb, il est porté par tous:

Les Arabes et les Juifs croient se préserver des maux qui pourraient les atteindre en sculptant une main sur la façade de leur habitation ou en plaquant, sur le mur extérieur, l'empreinte d'une main trempée dans le sang d'un poulet fraîchement égorgé. Les orfèvres ambulants transforment souvent, sous les yeux des voyageurs, les pièces de monnaie de 2 francs et de 5 francs, en mains d'argent. (81)

À Tunis ce bijou est appelé *merebbd*, tandis que dans la Grande Kabylie il est appelé *afus*.

Les bijoux sont représentés aussi dans la cinématographie maghrébine moderne comme le montre *La source des femmes*, film réalisé par Radu Mihaileanu, qui est sorti en 2011 et qui se déroule au Maroc. Ici la tradition se mêle à la modernité et les bijoux enferment toute la force de la femme marocaine qui réclame ses droits et sa dignité. Leïla, l'héroïne du film, veut que cesse la tradition selon laquelle les femmes du village vont chercher de l'eau dans les montagnes. Notamment, parce que les femmes, très souvent enceintes, perdent les enfants proches de naître. Il suffirait que les hommes le fassent ou que l'État installe des canalisations. Mais les hommes s'y refusent et l'État ne s'y intéresse pas. Alors, les femmes expriment leur manifestations par le chant en langue arabe qui roucoule et rugit et, même s'il y a des scènes hautement dramatiques et tristes comme la mort des enfants et la guerre contre les hommes, la force de ces femmes apparaît dans toute sa splendeur: habillées en costume blanc avec des bijoux de métal sur le front, elles dansent et chantent toute la rage qu'elles ont dans le cœur.

La valeur commerciale des bijoux, ayant la fonction d'objets de trafic illégal, est représentée par le film *En retard pour l'enterrement de ma mère*, où le réalisateur met en scène le portrait intime d'une famille maghrébine à la dérive suite au décès de leur mère Zineb, célèbre trafiquante d'or et de bijoux. En racontant le drame de ne pouvoir vivre dans un 'ici' incontestable et incontesté, l'histoire du film met l'accent sur les identités transfrontalières et sur la figure tutélaire de la mère dans la famille arabo-musulmane¹¹.

¹⁰ Ce mot signifie 'cinq'. Eudel (1906: 81).

¹¹ Film d'Allen Penny projeté le vendredi 30 novembre 2012 à l'Institut du Monde Arabe de Paris.

Dans cet immense répertoire artistique, il ne manque pas la représentation des bijoux maghrébins dans la peinture contemporaine. Les tableaux de Farid Benyaa sont un hommage à l'Algérie, à ses régions, à ses rites, à ses coutumes: la figure de la femme y est omniprésente.

Dans une interview accordée au portail web *Zniqa*, le 2 juillet 2013, l'artiste affirme que son objectif est de montrer la richesse et la diversité culturelle en bijoux et costumes traditionnels:

Si mes portraits de femmes sont un mixage de documents et d'imagination, les bijoux et les vêtements sont un travail documentaire minutieux pour rester fidèle à notre culture qui véhicule souvent des légendes, des symboles et des traditions. L'une des missions de l'artiste est de faire découvrir, sensibiliser et perpétuer un patrimoine. Celle aussi de revendiquer une identité.¹²

Mais déjà Delacroix avait honoré les femmes algériennes en 1835 par son tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement*, d'où Assia Djebar a tiré le titre d'un recueil de nouvelles. Dans cette œuvre on peut admirer trois femmes algériennes ornées de précieux bijoux: ceintures, colliers, chevilletes, bracelets, bagues, boucles d'oreilles et diadèmes, tandis que l'esclave noire porte des bijoux ruraux: une ceinture, un bracelet sur l'avant-bras gauche, des boucles d'oreilles, un collier de pierres rouges et noires et une bague sur le doigt majeur de la main gauche. C'est la toile qui inaugure admirablement cette veine exotique d'Eugène Delacroix, à la fois étrange et fascinante, qui se prolongera pendant trente ans, jusqu'à sa mort.

Enfin des bijoux porteurs de messages culturels, on en trouve aussi dans la littérature. Dans le roman *Il était une fois un couple heureux* (Khaïr-Eddine 2004) les bijoux expriment la valeur de la tradition de la culture marocaine. En effet, la femme de Bouchaïb, en éprouvant du mépris pour les femmes de la ville qui portent les bijoux en or, met en relief l'argent, parce que c'est un métal noble et berbère. Ses bijoux ont une histoire; ils représentent le patrimoine de la région et ce sont des objets transmis de génération en génération. Le vieux couple reste attaché aux valeurs ancestrales, en faisant un vrai procès à la modernité envahissante. Par la garde de ces bijoux d'argent, le roman se présente comme un témoignage du passé raconté par un vieux couple Amazigh, qui a vécu les différents événements historiques et les changements sociaux et culturels du Maroc au XX^e siècle.

Les bijoux apparaissent aussi dans *La Boîte à Merveille*, roman ethnographique d'Ahmed Sefrioui. Ici ils ont une fonction de prédiction. Le père de Sidi Mohamed, narrateur de l'histoire, décide d'acheter des bracelets à sa femme:

¹² <http://zniqa.com/a-la-rencontre-de-farid-benyaa-premiere-partie/> (consultation: 28/05/2014). Visiter aussi les sites http://farid-benyaa.com/portraits_femmes.htm et <http://benyaa.com>.

– Il y a longtemps que tu me demandes des bracelets soleil et lune (or et argent). Il est temps que je te les offre. (Sefrioui 1971: 118)

Mais la visite au souk des bijoux se termine par un drame: le père se retrouve le visage tout en sang après une dispute avec un courtier. Lalla Zoubida, qui rêvait tant des bracelets que son mari voulait lui offrir, étant superstitieuse, elle n'en veut plus, car elle pense qu'ils portent malheur et qu'ils causeraient la ruine de la famille:

– Je ne veux pas les voir, ces bijoux de mauvais augure, dit ma mère. Je crois que ne les porterai jamais. Je sens qu'avec eux le malheur est entré dans cette maison. (126)

En effet, le mauvais sort devient réalité: son mari perd son maigre capital, il vend ces bracelets et va travailler comme moissonneur aux environs de Fès. Lalla Zoubida sera abandonnée par son mari, qui prendra une seconde épouse. Par l'histoire de ce drame, qui se déroule tout autour de ces bracelets, l'auteur montre comment le mauvais œil est, dans la culture maghrébine, une croyance fortement enracinée dans la conscience collective.

Récemment, les bijoux maghrébins sont entrés aussi dans l'imaginaire fictif d'Arsinoé Leszczynska où Sylvie, une des héroïnes du roman *La fabuleuse histoire de Sandrine et Sylvie*, raconte:

«Je redescendis à la cuisine au trot, en faisant tinter les bijoux maghrébins que je portais depuis la veille». (Leszczynska 2007: 175)

Beaucoup d'autres exemples pourraient être énumérés comme ceux concernant des manifestations et des foires internationales, qui ont eu lieu aux États-Unis et au Canada, ou l'exposition qui a eu lieu au musée du quai Branly à Paris, relative à une collection de bijoux venant de l'île de Djerba et façonnés par des artisans juifs, comparables, par leur beauté, à ceux conservés dans les musée du Bardo à Tunis. Mais, dans l'impossibilité d'énumérer chaque représentation du bijou maghrébin dans toutes ses manifestations artistiques, on peut conclure qu'il a contribué significativement à développer la dimension historique de cette culture, encore aujourd'hui peu connue.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Akkache-Maacha D., 2008, *Art et Artisanat Traditionnel de Kabylie*, «Revue Campus» 12: 4-21.
- Amrouche T., 1996, *Le grain magique*, Paris, La Découverte.
- Benfoughal T., 1997, *Bijoux et bijoutiers de l'Aurès (Algérie): Traditions & innovations*, Paris, CNRS Éditions.
- Camps-Fabrer H., 1991, «Bijoux», in *Encyclopédie berbère*, t. 10, Aix-en-Provence, Édisud: 1496-1516.
- Chahid Madani F.-Sadouk A., 1997, *Imago: poèmes*, Maroc, Marsam.
- Eudel P., 1906, *Dictionnaire des Bijoux de l'Afrique du Nord. Maroc, Algérie, Tunisie, Tripolitaine*, Paris, Ernest Leroux.
- Giralt J., 2005, *Les bijoux, représentants de la culture amazighe*, «Afkar/Idées» automne: 109-111.
- Goudard J., 1928, *Les bijoux d'argent de la tâche de Taza*, «Hespéris» 7: 285-332.
- Kacimi M.-Koraïchi R., 2006, *La Bougâla. Chants des femmes d'Alger*, Paris, Thierry Magnier.
- Khaïr-Eddine M., 2004, *Il était une fois un couple heureux*, Paris, Seuil.
- Leszczynska A., 2007, *La fabuleuse histoire de Sandrine et Sylvie*, Paris, Le Manuscrit.
- Makilam [Grasshoff M., dit], 1999, *Signes et rituels magiques des femmes kabyles*, Aix-en-Provence, Édisud.
- Ramirez F.-Rolat C., 1998, *Arts et traditions du Maroc*, Paris, ACR.
- Sebbar L.-Taraud C.-Belorgey J.-M., 2006, *Femmes d'Afrique du Nord – Cartes postales (1885-1930)*, Paris, Bleu Autour.
- Sefrioui A., 1971, *La boîte à merveilles*, Paris, Seuil.

FILMOGRAPHIE

- Allen P., 2013, *En retard pour l'enterrement de ma mère*, 78'.
- Mihaïleanu R., 2011, *La source des femmes*, 2110'.

IL LINGUAGGIO E L'ELEMENTO ICONICO
NE *L'ÉLÉGANCE DU HÉRISSON* DI MURIEL BARBERY
E *LE HÉRISSON* DI MONA ACHACHE

Adriana Colombini Mantovani
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

«Les images naissent dans le confort, sur un grand écran d'ordinateur où se peuvent tester sans crainte toutes les variations possibles des filtres du regard qui révèlent ce qui seul importe: *non le réel mais l'émotion*» (Barbery 2009: 7)¹.

Questa affermazione di Muriel Barbery a proposito delle foto scattate dal marito a Kyoto racchiude la sua 'poetica' (cf. Meschonnic 1982; Mattioli 2001); appassionata di cultura giapponese, la scrittrice propone una eternità affidata ad una bellezza che si arricchisce della patina del tempo, testimone della storia; propone una eleganza fatta di piccoli dettagli celati nel gioco delle luci e delle ombre, che caratterizza l'arte, le case e i giardini orientali (cf. Lodari 2012). Nata a Casablanca, ma innamorata della lingua francese, Barbery colloca con estrema cura un lessico raffinato nelle strutture morfosintattiche che meglio si addicono al suo 'discorso'. Parigi e alcuni personaggi appaiono sia nel suo primo romanzo, *Une Gourmandise*, sia ne *L'Élégance du hérisson*; entrambi ambientati in una 'résidence de grand standing', come la definisce Renée, la *concierge*; 'un appartement de riches' per Paloma, o, secondo lei, una boccia dei pesci: «Mais dans le monde où je vis, il y a moins de poésie que dans une hutte de pêcheur japonais. Et est-ce que vous trouvez normal que quatre personnes vivent dans quatre cents mètres carrés quand des tas d'autres, et peut-être parmi eux des poètes maudits, n'ont même pas un logement décent et s'entassent à quinze dans vingt mètres carrés?» (Barbery 2009: 25). Paloma Josse (primo 'hérisson') cerca inconsciamente di sottrarsi alla omeostasi (cf. Watzlawick 2008) di

¹ Il corsivo è mio, da qui in poi servirà a sottolineare i dettagli maggiormente significativi, anche dal punto di vista iconico.

una ricca famiglia borghese ormai assestata in comportamenti standard e nell'indifferenza verso gli altri. Anche Renée Michel (secondo 'hérissou') difende strenuamente il suo isolamento, per potersi rifugiare nella lettura di romanzi e testi di grandi pensatori, che costituiscono un mondo alternativo a quello che la società le impone. Questi due personaggi, del tutto speciali e destinati all'estinzione, trovano una via d'uscita nell'arrivo di Kakuro Ozu, un uomo raffinato, di carattere schivo, ma dotato di profonda sensibilità, che offre loro l'aiuto di cui necessitavano, un esempio di vita che si attiene all'istante fuggevole, di cui coglie ogni sfumatura.

Nel microcosmo suggerito dalla Barbery appaiono personaggi minori che contribuiscono all'intreccio, ma un ruolo di testimone silente è attribuito ai gatti, nella migliore tradizione giapponese. Nel secondo capitolo Renée descrive se stessa al pari del suo gatto grasso e pigro:

Je suis veuve, petite, laide, grassouillette, j'ai des oignons aux pieds et, à en croire certains matins auto-incommodants, une haleine de mammouth. Mais surtout, je suis si conforme à l'image que l'on se fait des concierges qu'il ne viendrait à l'idée de personne que *je suis plus lettrée que tous ces riches suffisants* [...]. *Je vis seule avec mon chat, un gros matou paresseux*, qui n'a pour particularité notable que de sentir mauvais des pattes lorsqu'il est contrarié. *Lui comme moi ne faisons guère d'efforts pour nous intégrer à la ronde de nos semblables.* [...] Comme je suis rarement aimable, quoique toujours polie, on ne m'aime pas mais on me tolère tout de même parce que je correspond si bien à ce que la croyance sociale a aggloméré en paradigme de la concierge d'immeuble que je suis un des multiples rouages qui font tourner *la grande illusion universelle selon laquelle la vie a un sens qui peut être aisément déchiffré.* Et puisqu'il est écrit quelque part que les concierges sont vieilles, laides et revêches, il est aussi gravé en lettres de feu au fronton du même firmament imbécile que les dites concierges ont de *gros chats velléitaires qui somnolent tout le jour sur des coussins recouverts de taies au crochet.* (Barbery 2006: 15-16)

Seguendo le apparizioni dei gatti nel racconto della Barbery si colgono i momenti di maggior rilievo emotivo. Già i nomi di queste bestiole non sono stati dati a caso, Léon quello di Renée, Kitty e Lévine quelli del nuovo inquieto, M. Ozu:

Le nouveau est un monsieur d'une soixantaine d'années, fort présentable et fort japonais. Il est plutôt petit, mince, le visage ridé mais très net. Toute sa personne respire la bienveillance

mais je sens aussi de la décision, de la gaieté et une belle volonté. [...] Léon choisit cet instant précis pour filer entre nos jambes, en effleurant amicalement au passage celles de M. *Quelque chose* [...]. *J'ai deux chats, me dit-il. Puis-je savoir comment s'appelle le vôtre?* (161-164)

Scontroso come la sua padrona, Léon tuttavia concede la sua attenzione al nuovo venuto; anche Renée si rende conto di essersi comportata in modo insolito, attribuisce questo fatto ad una reazione inconscia e lo confida al suo gatto che è il suo 'interlocutore privilegiato':

Il faut croire que je veux être démasquée, dis-je à Léon qui vient de réintégrer ses quartiers et, j'en jurerais, a conspiré avec l'univers pour accomplir mon désir. *Toutes les familles heureuses se ressemblent mais les familles malheureuses le sont chacune à leur façon*, est la première phrase d'Anne Karénine que comme toute bonne concierge, je ne saurais avoir lu. (165)

Léon diventa 'intermediario' dell'intesa intellettuale che induce M. Ozu ad offrire a Renée una pregiata edizione di *Anna Karenina*, con questa dedica: «Chère Madame, / En hommage à votre chat, / Bien cordialement, / Kakuro Ozu» (213). Il pacchetto rettangolare «de papier kraft maintenu par une ficelle, du genre qu'on utilise pour fermer les sacs à patates» (202) suscita l'apprezzamento della destinataria, che lo giudica *wabi*:

L'esthétique, si on y réfléchit un peu sérieusement, n'est rien d'autre que l'initiation à la Voie de l'Adéquation, une sorte de Voie du Samourai appliquée à l'intuition des formes authentiques [...]. Et je ne parle pas de cette sorte de beauté qui est le domaine exclusif de l'Art. *Ceux qui*, comme moi, *sont inspirés par la grandeur des petites choses, la traquent jusqu'au cœur de l'inessentiel*, là où, parée de vêtements quotidiens, elle jaillit d'un certain ordonnancement des choses ordinaires et de la certitude que *c'est comme cela doit être*, de la conviction que *c'est bien ainsi*. Je dénoue la ficelle et déchire le papier. *C'est un livre, une belle édition reliée de cuir marine, au grain grossier très wabi. En japonais, wabi signifie 'une forme effacée du beau, une qualité de raffinement masquée de rusticité'. Je ne sais pas bien ce que cela veut dire mais cette reliure est incontestablement wabi.* (202-203)

Il primo incontro tra Kakuro e Renée prende l'avvio ancora una volta dall'elogio dei felini, cari ad entrambi e terreno neutro di conversazione: «Sérieusement, me dit M. Ozu, vous ne trouvez pas ça fantastique? Votre

chat s'appelle Léon, les miens Kitty et Lévine, nous aimons tous deux Tolstoï et la peinture hollandaise et nous habitons le même lieu» (284).

E quando ormai Renée comprende che tra lei e Kakuro si è stabilita un'intesa intellettuale e sentimentale, Léon è lì a raccogliere le sue confidenze: «En fermant ma propre porte derrière moi et en m'y adossant, je découvre Léon qui ronfle comme un sapeur dans le fauteuil télé et je constate l'impensable: pour la première fois de ma vie, je me suis fait un ami» (289).

Immediatamente dopo l'incidente, il primo pensiero va a Léon: «*En fait de visage, d'abord, il y a un museau*. Oui, ma première pensée va vers mon chat, non d'être le plus important de tous mais parce que, avant les vrais tourments et les vrais adieux, j'ai besoin d'être rassurée sur *le sort de mon compagnon à pattes*» (399).

Paloma mal sopporta i gatti di famiglia, non ne ha uno suo, non è ancora capace di amare qualcuno, neppure se stessa. Un capitolo del suo diario si intitola: *Le chat ici-bas / Ce totem moderne / Et par intermittence décoratif*:

Si vous voulez comprendre notre famille, il suffit de regarder les chats. Nos deux chats sont de grosses outres à croquettes de luxe qui n'ont aucune interaction intéressante avec les personnes. [...] Le seul intérêt des chats, c'est qu'ils constituent *des objets décoratifs mouvants*. [...] Ma mère, qui a lu tout Balzac et cite Flaubert à chaque dîner, démontre chaque jour à quel point l'instruction est une escroquerie fumante. Il suffit de la regarder avec les chats. *Elle est vaguement consciente de leur potentiel décoratif* mais elle s'obstine pourtant à leur parler comme à des personnes. [...] Ma mère fait des chats ce qu'elle voudrait que nous soyons et que nous ne sommes absolument pas. (55-57)

Questa ragazzina di appena dodici anni intuisce l'omeostasi che attanaglia la sua famiglia, e intrattiene rapporti difficili con i suoi familiari, in particolare con la madre, che affida i suoi problemi ad uno psichiatra e ai farmaci. L'inutilità della ricchezza in mano a persone che, pur intellettualmente dotate, non sono sensibili ai problemi degli altri abitanti della terra, affligge questa fanciulletta a tal punto da indurla a 'rendersi invisibile' in classe e in casa: «la vie est déjà toute tracée et c'est triste à pleurer: personne ne semble avoir songé au fait que si l'existence est absurde, y réussir brillamment n'a pas plus de valeur qu'y échouer» (22). La soluzione a questo suo stato di infelicità è darsi la morte il giorno del suo tredicesimo compleanno: «Mon côté japonais penche évidemment pour le *suppuku* [...]. Ce serait plein de sens et de *beauté* mais... eh bien... je n'ai pas envie de souffrir» (21-22); il *suppuku* può essere l'espiazione di una 'colpa commessa' e indurrebbe a pensare a Paloma come 'capro espiatorio' (cf. Dolto 1994) della sua famiglia problematica, ipotesi che troverebbe conferma nella nuova

triade genitoriale, Paloma, Renée e Kakuro, che si forma con il progredire del racconto e che contribuisce al superamento dello stato di angoscia della giovane protagonista. Prima del gesto finale, tuttavia, Paloma si propone di sollecitare la coscienza dei suoi ad un atteggiamento più decentrato, dando fuoco al loro appartamento pieno di mobili:

Quand cet été on a entendu aux informations que des Africains avaient péri parce qu'un feu d'escalier avait pris dans leur immeuble insalubre, ça m'a donnée une idée. Eux, le bocal à poissons, ils l'ont sous le nez toute la journée, ils ne peuvent pas y échapper en se racontant des histoires. Mais mes parents et Colombe s'imaginent qu'ils nagent dans l'océan parce qu'ils vivent dans leur quatre cents mètres carrés encombrés de meubles et de tableaux. (Barbery 2006: 25)

Una prima occasione di rivedere i propri pregiudizi sull'umanità intera le è fornita dall'incontro con M. Ozu sull'ascensore. La possibilità insperata di utilizzare le poche nozioni di lingua giapponese e la rispettosa cordialità di quel signore dai tratti somatici orientali la predispongono ad una certa disponibilità a rispondere alle domande su Mme Michel, che ad entrambi sembra celare un'anima eletta; Paloma si lancia inaspettatamente in una analisi acuta e perspicace, dice che Renée ha 'l'eleganza di un riccio', all'esterno è coperta di aculei, una vera fortezza, all'interno nasconde una raffinatezza che si può solo intuire, come di un vero riccio si nota l'apparente indolenza e non si coglie la solitudine e l'eleganza. Questo primo vero dialogo con un adulto, «quelqu'un qui cherche les gens et qui voit au-delà» (176), la induce a riflettere sul fatto che le persone preferiscono attenersi alle proprie 'certezze' che 'proiettano' sugli altri, rinunciando ad una reale comunicazione.

Come la presenza dei gatti è segnale di un momento forte della narrazione, così lo è la cerimonia del tè. Sorvegliare una tazza della bevanda che sosteneva la meditazione dei monaci orientali soddisfa vista, olfatto e gusto. Renée rinnova nella sua modesta dimora la cerimonia del tè con l'amica Manuela, «une aristocrate» (29):

Le mardi et le jeudi, Manuela, ma seule amie, prend le thé avec moi dans ma loge. Manuela est une femme simple que vingt années gaspillées à traquer la poussière chez les autres n'ont dépouillée de son élégance [...]. Elle n'en démord pour autant d'une inclination au raffinement [...]. Pour manger une noix, il faut mettre une nappe, dit Manuela. [...] Mais il faut avoir vu Manuela m'offrir comme une reine les fruits de ses élaborations pâtisseries pour saisir toute une grâce qui habite cette femme. Oui comme une reine. (Barbery 2006: 30-31)

Una tazza di tè può anche preludere al piacere di vedere un film, ‘un mondo privato’ che la custode si concede, per sopravvivere all’angustia del luogo e della condizione:

Ces jours-là, vous avez *désespérément* besoin d’Art. Vous aspirez ardemment à renouer avec *votre illusion spirituelle*, vous souhaitez passionnément que quelque chose vous sauve des destins biologiques pour que toute poésie et toute grandeur ne soient pas évincées de ce monde. *Alors vous buvez une tasse de thé ou bien vous regardez un film d’Ozu*, pour vous retirer de la ronde des joutes et batailles qui sont les us réservés de notre espèce dominatrice et donner à ce *théâtre pathétique* la marque de l’Art et de ses œuvres majeures. (117)

Anche la tazza di tè che permetterà ai due ‘ricci’ di riconoscersi è un momento imprevisto² di benessere condiviso, in cui la ragazzina riprende le movenze tipiche della sua età: «*Elle s’assied sur une chaise et balance les pieds dans le vide* en me regardant pendant que je lui sers du thé au jasmin. Je le dépose devant elle, m’attable devant ma propre tasse» (307).

In questa occasione, la ragazzina chiede il permesso di restare in portineria, ‘en cachette’, sulla poltrona accanto al televisore, per sottrarsi allo sguardo indiscreto dei familiari. Paloma ha finalmente trovato qualcuno che saprà rispettare i suoi momenti di meditazione sul senso della vita e sulla Bellezza; come quel giorno in cui, nel silenzio della cucina, coglie l’istante in cui cade un petalo di rosa:

Mais j’étais seule et calme et vide. J’ai donc pu l’accueillir en moi. Il y a eu un petit bruit, enfin un frémissement de l’air qui a fait ‘shhhhh’ *très très très doucement*: c’était un bouton de rose avec un petit bout de tige brisée qui tombait sur le plan de travail. Au moment où il l’a touché, ça a fait ‘peuf’, un ‘peuf’ du type ultrason, seulement pour les oreilles des souris ou pour les oreilles humaines quand tout est *très très très silencieux*. Je suis restée la cuillère en l’air, complètement saisie. C’était magnifique. Mais qu’est-ce qui était magnifique comme ça? Je n’en revenais pas: c’était juste un bouton de rose au bout d’une tige brisée qui venait de tomber sur le plan de travail. Alors? J’ai compris en m’approchant et en regardant le bouton de rose immobile, qui avait terminé sa chute. *C’est un truc qui a à voir avec le temps, pas avec l’espace.* Oh bien sûr, c’est toujours joli, un bouton de rose qui vient de tomber gracieusement. C’est si artistique: on en peindrait à gogo! Mais ce n’est pas ça qui explique

² Paloma a nome della sorella chiede alla custode un favore e poi rimane davanti alla portineria, come in attesa. Renée, che degusta la sua abituale tazza di tè, le offre una cioccolata.

THE movement. Le mouvement, cette chose qu'on croit spatiale...
 Moi, en regardant tomber cette tige et ce bouton, j'ai intuitionné en un millième de seconde l'essence de la Beauté. [...] Parce que ce qui est beau, c'est ce qu'on saisit alors que ça passe. C'est la configuration éphémère des choses au moment où on en voit en même temps la beauté et la mort. Aïe, aïe, aïe, je me suis dit, est-ce que ça veut dire que c'est comme ça qu'il faut mener sa vie? Toujours en équilibre entre la beauté et la mort, le mouvement et sa disparition? C'est peut-être ça, être vivant: traquer des instants qui meurent.³ (341-343)

La ripetizione di 'bouton de rose' non a caso crea l'effetto di rallentare il movimento (cf. Grassi 2008) e permette di coglierlo meglio nel tempo (cf. Bollas 2013), non nello spazio; in quell'istante sta la Bellezza, nel cogliere ciò che è appena passato, in equilibrio tra la bellezza e la morte, forse 'l'essenza della vita'. Questo brano segna il momento in cui la ragazzina comincia a comprendere se stessa e a connettersi con il fluire dell'esistenza. Si tratta di «traquer des instants qui meurent» (Barbery 2006: 343), e questo diventa tragicamente reale quando si trova ad affrontare la morte di Renée.

Dopo l'incidente, Paloma e Kakuro escono dalla guardiola con i vestiti da portare alla *morgue* dell'ospedale, si trovano all'aperto e lasciano che i raggi del sole li riscaldino, mentre nell'aria si dilata una melodia, «Satie, je crois» (409). Paloma, nel capitolo: *Pensée profonde n. 10*, aveva definito la musica un piacere per l'orecchio, come la pittura per l'occhio e la gastronomia per il palato: «Le matin, en général, je prends toujours un moment pour écouter de la musique dans ma chambre» (190). Fino a quel giorno era stato così, ma ora la musica aveva un potere evocativo, creava un sottofondo discreto ad un momento tremendamente doloroso. Anche Kakuro, che condivideva la passione per la musica di Renée e il suo gusto in fatto di pittura, sussurra: «Je pense que Renée aurait aimé ce moment» (409), ecco un mirabile *hic et nunc* della scrittrice, il saper cogliere l'istante, senza passato e senza futuro.

La sera di quello stesso giorno Paloma, che all'inizio del libro aveva affermato a proposito del suo futuro suicidio: «L'important, ce n'est pas de mourir ni à quel âge, on meurt, c'est ce qu'on est en train de faire au moment où on meurt» (24), di fronte alla verifica dell'irreversibilità dell'avverbio 'mai', non si illude più di poter controllare ogni situazione: «Finalement on a toujours l'illusion qu'on contrôle ce qui arrive, rien ne nous semble définitif» (408) e prova non solo nell'anima, ma anche nel corpo lo sconvolgimento di fronte alla morte di una persona cara:

le cœur et l'estomac en marmelade, je me dis que finalement, c'est peut-être ça la vie: beaucoup de désespoir mais aussi quelques

³ Cf. Lodari 2012. La geometria del giardino giapponese è altrettanto segreta, fluida, percepita nel tempo, col movimento.

moments de beauté où le temps n'est plus le même. *C'est comme si les notes de musique faisaient un genre de parenthèse* dans le temps, de suspension, un ailleurs ici même, un toujours dans le jamais. Oui c'est ça, un *toujours* dans le *jamais*. N'ayez crainte, Renée, je ne me suiciderai pas et je ne brûlerai rien du tout. *Car, pour vous, je traquerai désormais les toujours dans le jamais. La beauté dans ce monde.* (409-410)

Rivolta ad una Renée, che ora esiste solo nella sua memoria e nel suo cuore, la ragazzina assicura che andrà alla ricerca dei sempre nei mai, la bellezza qui, in questo mondo. Quella bellezza che Renée aveva colto in due scene del film *Le sorelle Munakata* di Yasujiro Ozu, secondo cui, se la vera novità è ciò che non invecchia, la bellezza è la contemplazione nel movimento stesso della vita: «Le camélia sur la mousse du temple, le violet des monts de Kyoto, une tasse de porcelaine bleue, cette éclosion de *la beauté pure au cœur des passions éphémères*, n'est-ce pas à quoi nous aspirons tous? [...] *La contemplation de l'éternité dans le mouvement même de la vie*» (120). La bellezza dei piccoli gesti condivisi con quelle persone cui pensa negli ultimi istanti prima di morire, il gatto compagno di vita, Manuela «mon amie» (399) «ma sœur» (400), Lucien il marito che aveva condiviso il suo amore e Kakuro, speranza di un affetto futuro, elaborazione di una colpa non sua, ma della sorella Lisette:

Et vous, Kakuro, cher Kakuro, qui m'avez fait croire à *la possibilité d'un camélia...* Ce n'est que fugitivement que je pense à vous aujourd'hui; quelques semaines ne donnent pas la clef, je ne vous connais guère au-delà de ce que vous fûtes pour moi: un bienfaiteur céleste, *un baume miraculeux contre les certitudes du destin.* (401)

E ultima, Paloma, di cui ricorda gli occhiali rosa, la giovanile insicurezza e la coraggiosa rettitudine e di cui dice accoratamente: «Mais si j'avais eu une fille, ç'aurait été toi. *Et de toutes mes forces, je lance une supplique pour que ta vie soit à la hauteur de ce que tu promets*» (402).

Renée si chiede da che cosa si decida il valore di una vita, se da quello che si sta facendo nel momento in cui si muore, la risposta nel suo cuore è istintiva e commossa «j'avais rencontré l'autre et j'étais prête à aimer» (403). E rivede la sua vita con un sentimento di pacificazione, anche se, quando ripete come un mantra 'après cinquante-quatre ans', pare dibattuta tra il ricordo di tanti, troppi anni di sofferenza e la constatazione che sono pochi per dover già morire, soprattutto ora che intravede un po' di serenità; fino a quell'ultimo «cinquante-quatre *années de rien*» (403), in cui si rende conto di non aver 'incontrato' nessuno, di non aver dedicato la propria attenzione all'altro, tranne Manuela, Kakuro, Paloma, le sue camelie, il rito del tè. Renée sta morendo. Le si avvicina un «kocker jovial» (404) e le viene da ridere; ultima immagine, un tramonto, suo padre che rientra affaticato dal duro lavoro dei campi.

Lisette esiste solo nel libro, è la chiave della 'clandestinità' in cui si era rifugiata Renée. La sua storia è quella di una ragazza povera, andata in città a fare la tata, e rientrata in famiglia per dare alla luce un bimbo che, appena dopo di lei, morirà.

Renée, intelligente e indigente, come Lisette era bella e povera, aveva creduto di meritare la stessa punizione, se avesse sperato di trarre vantaggio dalla sua intelligenza a dispetto della sua origine umile, e così aveva scelto di nascondere la sua vera natura, il 'segreto'.

Muriel Barbery raggiunge l'apice della sua espressività nei momenti più tristi e drammatici; l'arrivo di Lisette si svolge in una cornice di acqua che scende, scorre fangosa, insistente e sporca come la vita:

Je me souviens de toute cette pluie... Le bruit de l'eau martelant le toit, les chemins ruisselants, la mer de boue aux portes de notre ferme, le ciel noir, le vent, le sentiment atroce d'une humidité sans fin, qui nous pesait autant que nous pesait notre vie: sans conscience ni révolte. [...] Toute cette pluie, oh, toute cette pluie... Dans l'encadrement de la porte, immobile, les cheveux collés au visage, la robe détrempée, les chaussures mangées de boue, le regard fixe, se tenait Lisette. (360-361)

L'Élégance du hérisson parla di bellezza, disparità fra classi sociali, incapacità di relazionarsi e comunicare con gli altri, sensi di colpa, fine della vita. Argomenti difficili che si possono suggerire, affrontare o evitare, utilizzando con esperienza le parole, contando sul tempo che un lettore può dedicare al suo passatempo preferito, sulla possibile scelta di rileggere alcuni passi, o di rimandare ad altro tempo la riflessione personale. Tutto questo è più complicato quando si lavora prevalentemente con le immagini e i suoni, e trarre un film da un libro è un'operazione delicata, che prevede l'uso di mezzi di espressione talvolta apparentemente più efficaci, certamente più immediati, comunque diversi (Metz 1971).

Il film *Le Hérisson* nasce per caso, dalla lettura di un libro regalato alla giovane regista di documentari Mona Achache; nei *bonus* del DVD la scrittrice e la regista raccontano la genesi delle loro opere, e, non a caso, l'una sottolinea 'l'eleganza' e l'altra 'la chiusura al mondo'. Ci troviamo infatti di fronte a due racconti sufficientemente autonomi (cf. Ricœur 2001; Mounin 1999) da indurre a dire che il film è una traduzione d'autore, che cioè la regista non è solo un autore secondario, come viene definito un traduttore, ma ha messo in immagini la propria versione di un romanzo concepito per la scrittura.

Le sinestesie della Barbery sono ardue da riportare sullo schermo, durante un tempo prestabilito, in un ambiente buio, in mezzo a molti estranei, per i quali l'immagine deve proporsi alla fantasia del singolo e adattarsi alla molteplicità degli spettatori. Mona Achache ha sicuramente avuto non poche difficoltà a trasporre sullo schermo un testo che in tre anni aveva affascinato

molti lettori. Anche se proposto come ‘liberamente tratto’ dal libro, ha deluso i cultori della pagina scritta, mentre ha coinvolto un pubblico che si è lasciato sedurre dalle sue immagini, ricchissime di dettagli, che mirano a ricostruire l’Oriente nell’arredamento multicolore della stanza di Paloma, nel calendario bicromo che la ragazzina traccia sul muro per annotare i giorni di vita che ancora si concede, nel *goban* del Go, nei vestiti scuri e senza forma di Renée, nel rito del tè e nell’inquadratura più volte riproposta dell’*Éloge de l’ombre*. La regista ha potuto contare su due ottime interpreti: Josiane Balasko conferisce intensi significati a gesti banali, e la giovanissima Garence Le Guillermic ha messo tutto il suo impegno a rendere credibile un personaggio molto complesso dal punto di vista psicologico.

Un’ottima équipe ha studiato con attenzione la ricostruzione dell’ambiente, che trasuda (Auerbach 1956) solitudine, sia nella ricchezza delle dimore e delle abitudini degli inquilini che nella modestia della abitazione e della vita della portinaia; a rendere reali questi spazi, contribuiscono i vari espedienti cinematografici, tra i quali l’uso della camera a mano con la quale l’operatore inquadra il suo soggetto e lo segue, conseguendo uno straordinario effetto realistico. L’animazione poi contribuisce a dar risalto alla mania di disegnare e ritagliare di Paloma, questo suo modo di padroneggiare la realtà che le permette di rappresentare quello che non può filmare, come la ‘bonne cachette’, pochi tratti di matita tracciano sul foglio l’immagine di Renée, intenta a leggere comodamente seduta nella sua poltrona, all’improvviso i libri alle sue spalle si animano, volteggiano freneticamente per la stanza, quindi diventano semplici pagine che si uniscono a formare una sorta di fisarmonica, che chiudendosi diventa la porta della stanza; e ‘l’hérisson’, i fogli del blocchetto da disegno di Paloma scorrono tra le sue dita, un riccio grassottello coperto di lunghi aculei esce e rientra rapidamente nella sua tana, che alla fine sarà solo una macchia nera.

Gli episodi marginali sono omessi, non si fa cenno alla maternità della sorella di Renée, tema che nel libro spiega le scelte di vita della custode. Nella narrazione filmica i sentimenti dei personaggi sono rivelati da un’esitazione, un atteggiamento di rifiuto, un sorriso che permettono al pubblico di cogliere le sfumature.

Mona Achache apre il sipario sulla vicenda, illuminando il buio della sala con la luce di una torcia puntata sul viso di Paloma, immagine suggestiva di una fanciulletta troppo sensibile e intuitiva che emerge dal buio di una realtà che non condivide; una vecchia cinepresa offre il mezzo di documentare l’inadeguatezza e l’inciviltà della famiglia Josse e l’assurdità del mondo intero. La ragazzina inquadra la madre che parla alle piante, ma che non riesce a conversare con i suoi ospiti, registra le crisi di nervi della sorella, filma i comportamenti ipocriti degli adulti, e cerca di cogliere i segreti di quella strana portinaia.

L’angoscia di Paloma nel film si traduce in atteggiamenti drammatici, come la simulazione di un infarto sulla rampa della scala, il finto *harakiri*

nella sua stanza, la recita davanti allo specchio del bagno, la frantumazione delle pillole di sonnifero, raccolte poi in un fazzoletto sgargiante.

Modificando o spostando certi episodi, Mona Achache interviene su alcuni comportamenti dei personaggi, nell'intento comunque di rispettarne il carattere originale. Per esempio, Paloma gioca a go con Kakuro e Yoko, sua pronipote, e da grande, nel suo paese, la bimba pensa che non potrà essere una persona libera di scegliere la propria vita; nel libro la piccola giapponese è ritratta nella sua vivacità spensierata mentre gioca a nascondino, mangia la torta al cioccolato e solo allora Paloma si chiede se diventerà come le altre o sarà una farfalla che esce dalla crisalide. Renée, nel film, racconta di sé comodamente seduta nel salotto della sua piccola casa, mentre la ragazzina la filma con un sorriso di complicità che lo spettatore non aveva mai visto sul suo visetto perennemente accigliato; nel libro invece la custode si fa conoscere fin dalle prime pagine in un soliloquio che pare mirato ad ingannare il lettore ed evitare moti di simpatia.

La scena dell'investimento di Renée da parte di un camioncino giunge improvvisa e sconvolgente, lo spettatore la vede attraverso gli occhi di Renée e sente le sue ultime riflessioni; mentre Kakuro la copre con la sua giacca, si rivolge a lui silenziosamente e gli confida che ha il cuore stretto per il dolore, poi il pensiero va a Paloma. Questa scena risulta più breve di quella del testo della Barbery, ma se le parole scivolano davanti agli occhi del lettore, le immagini trattengono l'attenzione, e il ritmo tragico della pagina scritta, che indugia anche nella critica sociale, si tramuterebbe in un lungo quanto inutile strazio.

Nel film la scena del congedo finale da Renée ha luogo all'interno della portineria, Kakuro e Paloma sistemano nelle scatole i preziosi libri di Renée, e Kakuro dà a Paloma i volumi di *Anna Karenina*, in una circolarità di amore che li accomuna; nel libro, invece, fuori dalla portineria, Kakuro e Paloma parlano accoratamente della comune amica.

Paloma aveva dato inizio al racconto filmico, spetta ancora a lei chiudere lentamente la porta davanti agli occhi degli spettatori che rimangono di nuovo al buio; ora è la ragazzina che, dopo un'ultima occhiata a quella stanza che era sinonimo di nascondimento, sceglie la luce. Finalmente ha capito che morire è non poter vedere più chi si ama e ci ha amato, è davvero una tragedia, ma se l'importante è quello che si stava facendo in prossimità della morte, Renée 'era in procinto di amare'.

Il film si affida non precipuamente ai dialoghi, peraltro molto significativi, quanto all'ambientazione e all'abilità degli interpreti. La critica sociale è meno evidente e, senza la possibilità di lunghe disquisizioni filosofiche che più si addicono alla pagina, anche i dilemmi esistenziali si stemperano; rimane la difficoltà di vivere di una ragazzina angosciata e di una donna amareggiata che non riescono a comunicare con gli altri. Per uscire dalla solitudine è necessario essere aiutati e volerne uscire, Manuela e Kakuro permettono alle protagoniste di riconnettersi alla realtà. Il linguaggio ico-

nico permette di seguire l'evoluzione delle vite di Renée e Paloma, i due personaggi sono visti dagli occhi degli altri: gli sguardi indifferenti vedono una donna sciatta e scontrosa e una ragazzina irritata e irritabile, gli sguardi benevoli di Manuela e Kakuro ci svelano il lato positivo delle protagoniste, soffocato dalle loro ferite interiori. Il rispetto e la 'giusta distanza' permettono ai due 'hérissons' di lasciare la loro tana; la lettura e il disegno non sono più per i due personaggi femminili il rifugio, ma diventano mezzo per comunicare i propri sentimenti dopo che si sono permesse di accettarli; anche i gesti si caricano di emozioni, come l'abbraccio⁴ di Paloma, che Renée dapprima non osa contraccambiare, esita e a cui infine si abbandona.

La differenza di *target* e di modi di fruizione influiscono sulla diegesi, che nel romanzo privilegia il monologo interiore, senza disdegnare i dettagli dell'ambiente, mentre nel film le immagini, che privilegiano oggetti e colori, costruiscono un *puzzle* per la curiosità degli spettatori.

Se il libro utilizza il linguaggio e le sue strutture per portare al lettore le problematiche di una ragazzina che cerca con difficoltà l'immagine di sé e le ferite interiori di una donna matura che deve elaborare i suoi lutti, il film ricorre agli espedienti tecnici che modificano le immagini per suggerire allo spettatore ipotesi sui problemi di due età di transizione che possono giungere ad una situazione di equilibrio comunque perennemente instabile.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

OPERE DELL'AUTORE

Barbery M., 2006, *L'élégance du hérisson*, Paris, Gallimard.

—, 2000, *Une gourmandise*, Paris, Gallimard.

SAGGI

Auerbach E., 1956, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 t., trad. de A.

Romagnoli-H. Hinterhauser, Torino, Einaudi.

Barbery S., 2009, *Un an à Kyoto, Photographies*, Paris, Gallimard.

Barthes R., 1970, *L'empire des signes*, Genève, Skira.

Bollas Ch., 2013, *La mente orientale*, trad. de M.P. Nazzaro, Milano, Cortina.

Chatman S., 2010, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel film e nel romanzo*, Milano, Il Saggiatore.

Dolto F., 1984, *Tout est langage*, Paris, Gallimard.

Dusi N., 2003, *Il cinema come traduzione*, Torino, Utet.

Jervolino D. (ed.), 2001, *Paul Ricœur. La traduzione. Una sfida etica*, Brescia, Morcelliana.

⁴ Nel libro Paloma e Renée, non si abbracciano mai, solo, dopo la confidenza a proposito di Lisette, Paloma le tiene la mano e ne accarezza le falangi (Barbery 2006: 363).

- Lodari C., 2012, *Guardando i giardini giapponesi*, Verbania, Tararà.
- Mattioli E., 2001, *Ritmo e traduzione*, Modena, Mucchi.
- Meschonnic H., 1982, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier.
- Metz Ch., 1971, *Essai sur la signification au cinéma I*, Genève, Klincksieck, (1968).
- Mounin G., 1999, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.
- Tanizaki J., 1977, *Éloge de l'ombre*, Paris, éd. Publications orientalistes de France.
- Watzlawick P., 2008, *Pragmatica della comunicazione*, trad. de M. Ferretti, Roma, Ubaldini.
- Zeami M., 1966, *Il segreto del teatro No*, René Sieffert (ed.), trad. de G. Bartoli, Milano, Adelphi.

FILM

- Achache M., 2009, *Le Hérisson*, 96'.
- Ozu Y., 1950, *Le sorelle Munekata*, 116'.

DE CHAPEAU À... CHAPEAU! REMARQUES LINGUISTIQUES

Mirella Conenna

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI «ALDO MORO»

Sara Vecchiato

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

I. UNE ADMIRATION ENTHOUSIASTE, UNE TRACE DE LA DÉVOTION ET UN CHANGEMENT DE CATÉGORIE GRAMMATICALE. CHAPEAU!¹

Chapeau! est une expression à facettes inattendues. Tout d'abord, pour l'origine de cette exclamation qui marque l'étonnement et l'approbation, pour ce déplacement d'un nom dans la classe de l'adverbe, à la limite de l'interjection. En second lieu, pour son imbrication avec des expressions équivalentes, et notamment avec *chapeau bas!*, dont elle est généralement perçue comme une forme elliptique.

En nous situant dans le cadre théorique du lexique-grammaire, nous considérons *chapeau!* comme une interjection que l'on peut classer tantôt comme un adverbe, tantôt comme une phrase figée. Dans les deux cas, l'interjection peut remplacer une phrase, comme par exemple *Ça s'arrose!* ou *N'est-ce pas?*. Selon Maurice Gross: «les exclamations constituent des termes limites pour la notion d'adverbe. Elles ont des propriétés de mobilité analogues à celles des adverbes. En même temps, on peut les considérer comme des phrases autonomes» (1990: 98).

Plusieurs expressions se rapprochent de *chapeau!*: *chapeau bas devant N!*; *tirer son chapeau (à quelqu'un)* et (*donner + lancer + tirer*) *un coup de chapeau (à quelqu'un)*, cette dernière circulant également, en abrégé, comme

¹ Cet article est le résultat d'une étroite collaboration théorique entre les auteurs. Toutefois, les paragraphes 1 et 3 ont été rédigés essentiellement par Mirella Conenna, alors que les paragraphes 2 et 4 ont été rédigés essentiellement par Sara Vecchiato.

nom composé: *coup de chapeau* (à + pour). En français contemporain, on note un usage différencié de ces expressions et une plus grande diffusion de la seule expression *chapeau!* qui est ressentie comme un synonyme de *bravo!*²:

- (1) *Ce reportage est une véritable réquisitoire contre certains politiques. Chapeau!*
- (2) *Ces derniers temps, plusieurs journalistes ont été tués. Chapeau bas!*
- (3) *La princesse! Chapeau bas devant elle!*
- (4) *Je tire mon chapeau à ce journaliste courageux!*
- (5) *Je donne un coup de chapeau à notre animatrice, et à tout le personnel.*
- (6) *La présidente de l'épicerie sociale a lancé un coup de chapeau à tous les bénévoles.*
- (7) *Je tire un coup de chapeau à Edwy Plenel car il a eu le culot de faire un journal en ligne sur un modèle payant.*
- (8) *L'organisation d'un événement de cette envergure mérite un coup de chapeau à toutes les personnes impliquées.*
- (9) *Un petit coup de chapeau pour ce beau concert.*

Ajoutons encore ceci: les conditions d'énonciation laissent envisager que, souvent et surtout avec *chapeau bas!*, les locuteurs se représentent, dans la situation communicative, le geste de se découvrir (par respect, par admiration etc.) et peuvent même arriver à l'explicitier, ce geste, en mimant le fait d'ôter leur chapeau. Par cette particularité, ces expressions récupèrent leur sens compositionnel et, dans le cas de *chapeau!* qui fonctionne comme une interjection, on ne ferait que vérifier ultérieurement les liens bien connus de celle-ci avec la gestuelle.

Le curieux qui désire se documenter sur le sens de l'expression *chapeau!* dans les principaux dictionnaires, la trouvera sous le mot-vedette *chapeau*. Celui-ci est catalogué comme un «substantif masculin» et paraphrasé par le mot *coiffure*; l'expression entre dans une sous-section dédiée aux «locutions». Le dictionnaire *Larousse* propose, à côté de la définition, le synonyme *bravo* et cite les formes *chapeau!* et *chapeau bas!* avec plusieurs locutions dont certaines leur sont sémantiquement liées, comme *coup de chapeau* et *tirer son chapeau à quelqu'un*. Les emplois avec point d'exclamation sont traités comme interjections, mais le lien entre substantif et interjection n'est pas explicité. D'ailleurs, l'interjection, catégorie floue par

² Nous citons des exemples fabriqués; nous indiquons les sources des exemples attestés: (5) «Castelnau-Montratrier. Résidents et proches réunis», *La Dépêche* 23/09/2013; (6) «L'épicerie sociale: un secours apprécié», *La Nouvelle République* 24/01/2012; (7) «Elisabeth Lévy: 'Il faut un peu de bagarre civilisée'», *Le Figaro* 03/04/2013; (8) «Un événement marquant, par Nicolas Buclet», *Pacte Grenoble* 15/06/2013.

excellence, est traitée de façon discontinue en lexicographie, malgré sa fréquence dans la langue (Sarfati 1995; Richet 2001). Dans le *Trésor de la Langue Française informatisé*, les expressions *chapeau!* et *chapeau bas!* sont glosées comme employées «pour exprimer l'admiration». Selon le *Robert Historique*, «La phraséologie produite avec *chapeau* consiste en locutions dont plusieurs transposent au figuré des marques concrètes de respect: ôter, tirer son *chapeau* (1585) et *chapeau bas* (1694, elliptiquement *chapeau!*)».

Notre expression existe également en différentes langues européennes. Nous en citons quelques exemples, tout en soulignant qu'il faudrait vérifier d'éventuelles filiations au niveau des calques et / ou des traductions:

- (10) allemand: *Hut ab*.
- (11) anglais: *Hats off (to someone)*³.
- (12) portugais: *o chapéu – tiro o chapéu*.
- (13) roumain: *jos pălăria*.

On notera qu'en italien, mises à part les expressions correspondantes:

- (14) *levarsi il cappello davanti a N*.
- (15) *fare tanto di cappello a N*.
- (16) *giù il cappello (a + per) N*.

il y a un usage assez courant de l'expression *chapeau!*, comme emprunt direct au français, mais sans point d'exclamation obligatoire. Les dictionnaires de référence l'enregistrent avec restriction au domaine sportif: «Inter. fr. spec. nel linguaggio sportivo, per esprimere grande ammirazione» (De Mauro-Lepschy 1999: s.v. *cappello*). Le dictionnaire Battaglia ne contient pas l'expression, qui apparaît seulement dans le *Supplemento* de 2004, en gardant son caractère d'interjection et le domaine privilégié du sport: «Inter. per esprimere grande ammirazione (in partic. nel linguaggio sportivo)». Cette expression – que les correcteurs automatiques des logiciels de traitement de texte acceptent également – circule en italien comme certains autres éléments du lexique français (*impasse*, *querelle*, *cul-de-sac* etc.) dont le sens reste parfois opaque. Dans le cas de *chapeau!*, il arrive que l'on rencontre, dans des forums sur Internet, des transcriptions 'phonétiques' («sciapò») qui paraissent aller dans ce sens. En espagnol aussi, il y a l'expression équivalente: *me quito el sombrero*, mais on emploie fréquemment l'emprunt français, avec adaptation phonétique «sciapò» du groupe <ch>. Un approfondissement contrastif dépasserait le cadre de la présente étude, mais il nous paraît significatif de remarquer que la forme

3 À remarquer: l'emploi courant, adverbial, de la forme simple, *Respect!* par rapport à la phrase complète: a. *Your marmalade is fantastic. Respect!* b. *Hats off to the man who invented kitchen paper!*

chapeau bas!, plus complexe, ne franchit pas les limites du français; c'est fort probablement grâce à ses qualités 'sonores' que *chapeau!* est promu au rang d'emprunt.

Bien que selon certains dictionnaires *chapeau!* serait une forme elliptique de *chapeau bas!*, la diversification de leurs emplois pourrait invalider la réduction de *chapeau bas!* à *chapeau!*. C'est un point crucial sur lequel s'interrogent entre autres Cellard & Rey (1991) dans le *Dictionnaire du français non conventionnel* (s.v. *chapeau*): «En exclamation, exprime l'admiration: *Chapeau! Bravo! Félicitations!* [...] HIST. Début du XX^e siècle? Ellipse de *chapeau bas!* Ou formation d'après *donner un coup de chapeau, tirer son chapeau*, 'saluer'».

Nous allons présenter d'abord une étude détaillée des emplois du mot *chapeau* pour mettre en relief le continuum entre son utilisation comme mot concret et les occurrences où il figure comme partie d'une expression figée. Ensuite, nous analysons l'expression *chapeau!*, autrement dit le passage du statut de nom à celui d'adverbe et d'interjection (*chapeau* → *chapeau!*). C'est un changement de catégorie qui n'est certes pas rare (cf. les cas d'énallage), mais qui trouve sa valeur, en lexicque-grammaire, en tant que continuum entre les éléments libres et les éléments figés.

2. DESCRIPTION LEXICO-GRAMMATICALE DU MOT CHAPEAU

Dans la méthodologie du lexicque-grammaire, l'accent doit être mis sur les liens syntaxiques entre les différentes formes (D'Agostino 2001). Ces liens établissent une 'taxinomie' des emplois des mots de la langue. Le point de départ est l'observation que les locuteurs n'emploient presque jamais de mots isolés, mais utilisent plutôt des occurrences en contexte phrastique. Par conséquent, c'est la phrase simple qui s'impose comme unité d'analyse (Gross 1981: 48); donc le sens d'un mot ne ressort que lorsqu'on le met en relation avec d'autres mots. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, la distribution des verbes *perdre* et *égarer*. Il s'agit de deux verbes synonymes, mais à bien regarder, ils ne sont mutuellement remplaçables que dans certains contextes (Gross 1997)⁴:

- (17a) *Max a perdu ses lunettes.* vs (17b) *Max a égaré ses lunettes.*
 (18a) *Max a perdu de l'importance.* vs (18b) **Max a égaré de l'importance.*

Dans le cas du mot *chapeau*, nous pouvons prendre en examen deux phrases: dans (19a), le mot *chapeau* est choisi en tant que mot concret, c'est-à-dire comme un contenu nominal libre (Harris 1976; Gross 1993), qui est soumis aux sélections catégorielles imposées par nos connais-

⁴ L'étoile employée dans l'exemple indique que la phrase n'est pas acceptable en français. En revanche, le point d'interrogation indique l'acceptabilité douteuse, cf. les exemples 34 et 37.

sances du monde (il est improbable que Max mette son vélo sur sa tête...). Dans (19b), le mot *chapeau* entre dans une locution exclamative et ne peut être remplacé séparément.

(19a) *Max met son chapeau sur sa tête.* (19b) *Chapeau bas devant elle, messieurs!*

Afin de décrire les occurrences du mot *chapeau*, nous faisons référence au travail entamé par le LIGM (Laboratoire Gaspard-Monge) de l'Université Paris-Est (2013), qui consiste notamment en une mise à jour importante des recherches commencées par Maurice Gross et l'équipe du LADL (Gross 1975; Boons-Guillet 1976; Guillet-Leclère 1992; Tolone 2012). Les *tables* du Laboratoire constituent une base de données riche et détaillée contenant un balayage du lexique croisé avec un balayage de propriétés syntaxico-sémantiques. Elles incluent un dictionnaire électronique de mots composés (DELAC), un lexique-grammaire des phrases figées et des «grammaires locales». Nous avançons également au moyen d'attestations lexicographiques, faisant référence au *Trésor de la Langue Française informatisé*, à la neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, et à la *Base de Données Lexicales Panfrancophones (BDLP)*. Nous ajoutons enfin d'autres dictionnaires qui nous paraissent pertinents, à savoir le *Dictionnaire Larousse de la langue française*, le *Grand Robert de la langue française*, le *Dictionnaire Robert des expressions et locutions* et le *Dictionnaire Robert des proverbes et dictons*. Tous ces dictionnaires ont été publiés à partir des années 1990, ce qui les rend un corpus homogène et représentatif du point de vue temporel. Certains emplois techniques, relevant de «lexiques satellites» (Gross 1989) sont répertoriés tout de même puisqu'ils sont enregistrés dans les dictionnaires généraux⁵.

La typologie des formes dans lesquelles apparaît le mot *chapeau* dans ce corpus est la suivante: à part sa forme simple *chapeau*, il entre dans des composés nominaux comme *chapeau chinois*, dans des verbes figés comme *donner un coup de chapeau à quelqu'un* et des adverbes figés du type (*partir*) *la fleur au chapeau*, ainsi que dans des proverbes comme *Sous le chapeau d'un paysan est le conseil d'un prince*.

Nom composé	Verbe figé	Adverbe figé	Proverbe
chapeau chinois chapeau de carde chapeau de palier	porter le chapeau tirer son chapeau à N s'occuper du chapeau de la gamine	chapeau! sous le chapeau de N	Qui a bonne tête ne manque pas de chapeaux

⁵ Les emplois techniques du mot *chapeau* sont tellement riches et variés que nous envisageons de leur consacrer une étude ultérieure.

Signalons l'existence d'une variation graphique *chapô* (*Larousse*), qui reste cependant limitée au domaine spécialisé des lexiques «satellites», indiquant un texte généralement court précédant le corps d'un article de presse. En outre, d'après la *BDLP*, au Tchad le mot *chapeau* acquiert le sens particulier de «perruque de femme».

Un certain nombre de noms composés sont employés pour indiquer une forme particulière de chapeau: *chapeau-boule*, *chapeau melon*, un *chapeau imperméable* étant différent du *chapeau de soleil*. D'autres désignent le rôle de la personne: le *chapeau bordé* et le *chapeau ferré* est porté par le gendarme, tandis que le *chapeau rouge* indique la dignité de cardinal. L'emploi des composés est assez fréquent dans les lexiques satellites: *chapeau de carte*, *chapeau de fer* et *chapeau de presse* indiquent, respectivement, une «pièce métallique rectangulaire garnie de pointes», la «partie supérieure d'un filon proche de la surface et riche en fer», la «traverse reliant les jumelles de la presse pour leur donner de la solidité». La forme *chapeau du Gol* a le sens, attesté à la Réunion, de «couvre-chef de fabrication locale fait avec des joncs de l'étang du Gol» (*BDLP*).

NA	NN	N de N	VN
chapeau bordé chapeau breton chapeau chinois chapeau ciré chapeau ferré chapeau imperméable chapeau mexicain chapeau mou chapeau rouge chapeau tyrolien	chapeau bavolet chapeau canotier chapeau claque chapeau cloche chapeau coiffe chapeau épingle chapeau gibus chapeau melon chapeau panama chapeau-boule frère chapeau lampe-chapeau vers chapeau	chapeau d'argent chapeau de carte chapeau de cardinal chapeau de cheminée chapeau de coussinet chapeau de cuir chapeau de distributeur chapeau de femme chapeau de fer chapeau de gaz chapeau de gendarme chapeau de la mariée chapeau de lampe chapeau de lucarne chapeau de mérite chapeau de Montauban chapeau de mousquetaire chapeau de palier chapeau de pluie chapeau de presse chapeau de quaker chapeau de roue chapeau de soleil chapeau de ville chapeau d'escalier chapeau d'homme chapeau du capitaine chapeau d'un article de journal chapeau d'un vol-au-vent chapitre des chapeaux chapeau du Gol	porte-chapeau

En ce qui concerne les verbes figés, nous pouvons les regrouper en deux grandes catégories syntaxiques: ceux qui admettent un seul complément, direct (C1) ou indirect (CP1), et ceux qui en admettent deux (C1P2):

C1	CP1	C1P2
avaler son chapeau baver (en) des ronds de chapeau casser les chapeaux du monde faire chapeau gagner le chapeau de paille manger son chapeau mettre chapeau bas obtenir le chapeau porter chapeau porter le chapeau recevoir le chapeau saluer le chapeau de Gessler se voir refuser le chapeau	aspirer au chapeau entrer au chapeau servir de chapeau s'occuper du chapeau de la gamine tourner sur les chapeaux de roues travailler du chapeau	donner un coup de chapeau à N écrire N sur son chapeau mettre N au chapeau planter un chapeau sur la tête porter la main à son chapeau tirer son chapeau à N

Des formes avec le verbe *avoir* et *être* sont aussi attestées:

A1P2	E1	E1P2
avoir son chapeau sur l'oreille à N	être la plus belle rose du chapeau de N	être un coup de chapeau

Quant aux proverbes, les formes suivantes sont attestées dans *DicAuPro*⁶:

- (20) *Qui a bonne tête ne manque pas de chapeaux.*
 (21) *Qui a de l'argent, a des chapeaux.*
 (22) *Sous le chapeau d'un paysan est le conseil d'un prince.*
 (23) *Ventre pointu n'a jamais porté chapeau.*
 (24) *Dieu nous préserve du chapelet du connétable de Montmorenci, de la messe du chancelier de l'Hôpital, du chapeau rouge du cardinal de Chatillon et du curedent de l'amiral de Coligny.*

Il s'agit de structures syntaxiques habituelles des proverbes, comme celle en *Qui* (Conenna 1988: 2000), sauf pour le dernier cas, du XVII^e siècle⁷, qui a l'allure d'une formule / citation.

En ce qui concerne les adverbes et les interjections, il faut rappeler que Gross (1990) englobe dans la même catégorie d'adverbe les adverbes simples, les compléments circonstanciels et une partie des interjections. Les critères de définition des adverbes sont leur nature optionnelle et le fait qu'ils peuvent se combiner avec plusieurs prédicats. Généralement, ils répondent aux questions *où*, *comment*, *quand*. Le mot *chapeau* entre dans certains adverbes figés:

⁶ *DicAuPro* (*Dictionnaire automatique et philologique des proverbes français*) est une base de données informatisée des proverbes du français, en cours de réalisation (Conenna 2006).

⁷ Il s'agit d'une variante (citée dans l'*Histoire universelle* de Jacques-Auguste de Thou) du proverbe *Il faut se méfier de la messe du chancelier*.

- (25) *agir sous le chapeau de N.*
 (26) *partir la fleur au chapeau.*

Lorsqu'une forme peut se reconstruire par la réduction d'un verbe, elle n'est pas analysée comme un adverbe, mais plutôt comme une phrase figée à part entière (Gross 1990: 98). C'est le cas de *chapeau!* et de *chapeau bas!* qui entrent dans une classe de phrases figées des *Tables du Lexique-Grammaire* (2013) avec l'expression *Turlututu, chapeau pointu.*

- (27) *Chapeau!*
 (28) *Chapeau bas devant N.*
 (29) *Turlututu, chapeau pointu.*

Alors que pour *chapeau bas devant N* il est aisé de reconstruire une dérivation de *mettre son chapeau bas devant N*, *chapeau!* pourrait être analysé comme une réduction à son tour de *chapeau bas devant N* ou bien comme une réduction du verbe figé (*donner + lancer + tirer*) *un coup de chapeau à N.*

3. QUELQUES EMPLOIS DE L'EXPRESSION CHAPEAU!

Ce n'est que dans la neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1896-1992: s.v. *chapeau*), que paraît l'expression *chapeau!*:

Mettre chapeau bas. Porter la main au chapeau, ébaucher un salut. Donner un coup de chapeau à quelqu'un, le saluer et, fig., lui donner un témoignage de sympathie. Fig. Tirer son chapeau à quelqu'un, lui témoigner son admiration. Chapeau bas! expression d'admiration. Ellipt. et pop. Chapeau! bravo!

La forme *chapeau!*, qui est très diffusée et fonctionne comme un synonyme de *bravo!* ne figure pourtant pas dans le corpus littéraire que nous avons analysé. En effet, les concordances du mot *chapeau* dans la base textuelle *Frantext* (en l'occurrence dans le corpus «textes libres de droits» utilisable sur le site CNRTL, qui réunit «500 œuvres de la littérature française couvrant la période du XVIII^e au XX^e siècle») ne montrent qu'un nombre restreint d'attestations de l'expression *chapeau bas!* (3 seulement sur 1124). Ce qui soulignerait la tendance à employer *chapeau!* à l'oral.

Dans cet usage familier, on peut considérer l'expression comme interchangeable avec sa forme équivalente *tirer son chapeau (à quelqu'un)*; quant à *chapeau bas!*, les locuteurs y ressentent une référence plus accentuée à une situation de «considération respectueuse»:

- (32) *Paul a été reçu à Polytechnique. Chapeau!*
 (33) *Paul a été reçu à Polytechnique. Je lui tire mon chapeau!*
 (34) *?Paul a été reçu à Polytechnique. Chapeau bas!*
 (35) *Tu as fait très rapidement un créneau difficile avec ta grosse voiture. Chapeau!*
 (36) *Tu as fait très rapidement un créneau difficile avec ta grosse voiture. Je te tire mon chapeau!*
 (37) *?Tu as fait très rapidement un créneau difficile avec ta grosse voiture. Chapeau bas!*
 (38) *Malgré sa grave maladie, elle a continué à travailler et à terminer ce grand projet. Chapeau bas!*
 (39) *Malgré sa grave maladie, elle a continué à travailler et à terminer ce grand projet. Chapeau!*
 (40) *Malgré sa grave maladie, elle a continué à travailler et à terminer ce grand projet. Je lui tire mon chapeau!*
 (41) *Ce vieux monsieur s'est jeté à l'eau et a sauvé la petite fille qui ne savait pas nager. Chapeau bas!*
 (42) *Ce vieux monsieur s'est jeté à l'eau et a sauvé la petite fille qui ne savait pas nager. Chapeau!*
 (43) *Ce vieux monsieur s'est jeté à l'eau et a sauvé la petite fille qui ne savait pas nager. Je lui tire mon chapeau!*

Et encore:

- (44) *Chapeau! Tirer son chapeau.*
 (45) *Chapeau bas! *Tirer son chapeau bas.*
 (46) *Coup de chapeau! *Coup de chapeau bas.*

Des paraphrases sont aussi possibles:

- (47) *Chapeau à Paul qui a été reçu à Polytechnique!*
 (48) *Chapeau à ce vieux monsieur qui s'est jeté à l'eau et a sauvé la petite fille qui ne savait pas nager!*

L'acceptabilité de ces exemples est 'poussée' pour la description linguistique. Dans la communication, on peut, bien évidemment, avoir recours à l'ajout d'éléments tels *alors là*, qui soulignent l'intonation admirative:

- (49) *Alors là, chapeau!*
 (50) *Alors là, chapeau bas!*
 (51) *Alors là, chapeau bas, messieurs!*
 (52) *Alors là, je (te + vous) tire mon chapeau!*

Une intonation qui est, souvent, accentuée à son tour par la gestuelle qui reste implicite. Il faut encore remarquer que *bravo!* et *chapeau!*, tout en ayant le même sens, ne sont pas commutables. Par exemple, seul *bravo!* admet la répétition:

- (53) *Bravo! Bravo!*
 (54) **Chapeau! Chapeau!*

On pourra dire à des enfants la phrase (55), mais la même forme, avec la même intonation, ne serait pas naturelle avec le mot *chapeau*. En revanche, elle serait acceptable sur le modèle de (49):

- (55) *Bravo, bravo, les enfants! Vous avez fait un très beau dessin.*
 (56) **Chapeau, chapeau les enfants! Vous avez fait un très beau dessin.*
 (57) *Alors là, chapeau, les enfants! Vous avez fait un très beau dessin.*

4. CONCLUSION

En résumant notre propos, nous avons observé un dédoublement des expressions:

- (58) *chapeau!*
 (59) *chapeau bas!*

Traditionnellement, elles sont reliées par une réduction due au fait que *chapeau!* est la forme ‘elliptique’ de *chapeau bas!*, ce qui indiquerait une seule ‘filière’:

- (60a) *être chapeau bas devant N.*
 (60b) *mettre chapeau bas devant N.*
 (60c) *chapeau bas devant N!*
 (60d) *chapeau bas!*
 (60e) *chapeau!*

Dans (61a) il s’agit plutôt d’une construction à verbe support approprié (Gross 1996), qui peut être traitée comme une expression figée à cause de l’imprévisibilité du choix lexical du verbe support, mais qui peut être facilement détachée de son complément (Vecchiato 2009):

- (61a) *(donner + lancer + tirer) un coup de chapeau à N.*
 (61b) *coup de chapeau à N.*

La phrase (62) semble la seule qui n'a pas produit de réductions, mais elle témoigne néanmoins la productivité de l'expression, sans doute à cause de sa motivation, qui frappe la fantaisie:

(62) *tirer son chapeau à N.*

Pour conclure, nous sommes parties de l'usage de ces expressions en français contemporain, après la consultation des dictionnaires. Nos observations trouvent un éclaircissement théorique dans la description en lexique-grammaire qui se fonde sur la nécessité d'explicitier les propriétés syntaxiques, donc tous les emplois, des éléments lexicaux. C'est un classement taxinomique visant les relations transformationnelles qui relie les différentes formes, qui légitime les entrelacs entre *chapeau!* et *chapeau bas!*.

Cette richesse lexicale et la productivité de l'expression qui se multiplie en plusieurs variantes, feront l'objet d'une analyse plus vaste dans un prochain travail que nous intitulerons, en prolongement à celui-ci: *Chapeau! et Chapeau bas! Ramifications d'une expression figée.*

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Base de Données Lexicales Panfrancophones*, 2001-2011, en ligne: <http://www.cnrtl.fr/definition/>.
- Battaglia S., Bàrberi Squarotti G., 1961-2004, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET.
- Boons J.-P.-Guillet A.-Leclère Ch., 1976, *La structure des phrases simples en français: constructions intransitives*, Genève, Droz.
- Cellard J.-Rey A., 1991, *Dictionnaire du français non conventionnel*, Paris, Hachette, (1980).
- Chantreau S.-Rey A. (eds.), 2006, *Dictionnaire d'expressions et locutions*, Paris, Le Robert.
- CNRTL (*Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*), 2013, en ligne: <http://www.cnrtl.fr>.
- Conenna M., 1988, *Sur un lexique-grammaire comparé de proverbes*, «Langages» 90: 99-116.
- , 2000, *Structures syntaxiques des proverbes français et italiens*, «Langages» 139: 27-38.
- Conenna M. et al., 2006, *Le projet DicAuPro (Dictionnaire automatique et philologique des proverbes français). Développement d'une base de données informatisée des pro-*

- verbes du français*, in A. Häcki Buhofer-H. Burger (eds.), *Phraseology in Motion I*, Baltmannsweiler, Schneider Hohengehren: 79-89.
- Danlos L., 1988, *Les phrases à verbe support être* Prép., «Langages» 90: 23-37.
- D'Agostino E., 2001, *Le forme lessicali del parlare*, Napoli, ESI.
- De Gioia M., 2012, *Synonymie et incises* in S. Cappello-M. Conenna-J.-P. Dufiet (eds.), *La synonymie au-delà du lexique*, Udine, Forum: 53-62.
- De Mauro T.-Lepschy G.C.-Sanguineti E., 1999, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET.
- Dictionnaire de l'Académie française*, 1992, en ligne: <http://www.cnrtl.fr/definition/>.
- Dictionnaire des proverbes et dictions*, 2006, Paris, Le Robert.
- Dictionnaire historique de la langue française*, 2012, Paris, Le Robert.
- Dictionnaire Larousse de la langue française*, 2013, Paris, Larousse, en ligne: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>.
- Frantext corpus «textes libres de droits»*, en ligne: <http://www.cnrtl.fr/corpus/frantext/frantext.php/>.
- Furetière A., 1690, *Dictionnaire universel*, t. 1, La Haye, Arnout et Reinier Leers.
- Grand Robert de la langue française*, 2001, Paris, Le Robert.
- Gross G., 1996, *Prédicats nominaux et compatibilité aspectuelle*, «Langages» 121: 54-72.
- Gross M., 1975, *Méthodes en syntaxe*, Paris, Hermann.
- , 1981, *Les bases empiriques de la notion de prédicat sémantique*, «Langages» 63: 7-52.
- , 1989, *La construction de dictionnaires électroniques*, «Annales de Télécommunication» 44.1-2: 1-16.
- , 1990, *Grammaire transformationnelle du français. t. 3 Syntaxe de l'adverbe*, Paris, ASSTRIL.
- , 1993, *Les phrases figées en français*, «L'Information grammaticale» 59: 36-41.
- , 1997, *Synonymie, morphologie dérivationnelle et transformations*, «Langages» 128: 72-90.
- Guillet A.-Leclère Ch., 1992, *La structure des phrases simples en français – Construction transitives locatives*, Genève, Droz.
- Harris Z.S., 1976, *Notes du cours de syntaxe*, Paris, Seuil.
- Littré É., 1873-1874, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette.
- Marque-Pucheu Ch., 2013, *Les interjections dans le lexique-grammaire: des exclamatives réduites entre adverbiaux et phrases figées*, in J. Baptista-M. Monteleone (ed.), 32nd International Conference on Lexis and Grammar, Universidade do Algarve, 10-14 September 2013: 21-24.
- Richet B., 2001, *Quelques données et réflexions sur la traduction des interjections*, in M. Ballard (ed.), *Oralité et traduction*, Artois Presses Université: 79-128.
- Sarfati G.-E., 1995, *La tautologie et l'usage: les interjections dans le dictionnaire*, «Faits de langues» 6: 231-238.
- Tables du Lexique-Grammaire*, 2013, Laboratoire Gaspard-Monge, Université Paris-Est, en ligne: <http://infolingu.univ-mlv.fr/>.

Tolone E., 2012, *Analyse syntaxique à l'aide des tables du Lexique-Grammaire français*, Saarbrücken, EUE.

Trésor de la langue française informatisé, en ligne: <http://atilf.atilf.fr>.

Vecchiato S., 2009, *À propos des constructions à verbe support suivies d'une interrogative indirecte en français et en italien. 'Poser une question' – 'fare una domanda'*, «*Arena Romanistica*» 4: 338-347.

FAUT-IL QU'UN RIDEAU TIRÉ SOIT OUVERT OU FERMÉ? POÈTES ET ROMANCIERS EN CATIMINI

René Corona

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA

*Deux papillons, se jouant et voletant, viennent de passer gaiement
sous les rideaux qui m'abritent.
Thou Fou (Du Fu), En bateau la veille du jour des aliments froids¹*

*À quoi bon demander à l'infortuné quelle curiosité, quelle merveille
il avait à montrer dans ces ténèbres puantes, derrière son rideau
déchiqueté?*

Baudelaire, «Le vieux saltimbanque»²

I. LA LANGUE

On ferme les rideaux, on les ouvre, on peut les écarter voire les repousser, on les tire pour les fermer mais quelquefois on les tire pour les ouvrir. Il n'y aurait donc pas de réponse au titre, c'est un peu comme le verre à demi vide ou à demi plein. La sémantique a parfois un côté dadaïste.

Le rideau est un voile qui sépare, tout en les enveloppant, le monde du réel et le monde privé voire intime; celui-ci prenant, parfois, des airs d'irréalité, le rideau est le passage obligé du soir au matin, de la nuit au jour. L'irréel naguère pouvait s'appeler rideau de fer, sauf que pour ceux qui étaient du mauvais côté, cet irréel-là avait un goût de réalité amère. *Amère* étant un euphémisme poétique. Le *Grand Robert* nous dit qu'il existait également un rideau de bambou, qui concernait la Chine.

¹ Aa.Vv. (1862: 143).

² Baudelaire (1975: 296).

Au singulier, on relève un rideau, on le soulève parfois.

Quand on grimpe aux rideaux, cela signifie qu'on éprouve une extase, une jubilation extrême, un plaisir intense, il va sans dire qu'il s'agit presque toujours de pâmoisons amoureuses. Si je fais rideau de quelque chose, j'arrotise mon dire et signifie que je n'aurai pas ce que je désire. On ferme, le rideau de fer du magasin de jouets est baissé. L'espoir est pour demain. On tombe en rideau, en panne, ou *rideau!* tout court avec un point d'exclamation qui efface toute possibilité. Presque des nêfles! C'est fini, il n'y a plus rien à faire. Le rideau tombe. Il est tombé. Jadis, on tirait le rideau sur quelque chose, quand on voulait l'ignorer à jamais. Et si l'on se tenait derrière le rideau c'était pour intervenir au bon moment.

Ce qui est passionnant avec la lexie *rideau* (outre le signifiant les rides de l'eau, c'est vraiment comme si on lançait un caillou dans l'eau, les ronds de l'eau sont les guipures du rideau)³, c'est que sa sémantique nous suggère – presque un chuchotement – qu'il y a quelque chose derrière, un secret, un silence, un fait, une banalité, un mystère. Les guipures, dans le Robert, renvoient aux choux de Flaubert, quoi de plus prosaïque qu'un chou et pourtant, quelle poésie! «La rosée avait laissé sur les choux des guipures d'argent avec de longs fils clairs qui s'étendaient l'un à l'autre» (Flaubert 1983: 97); on aurait presque envie de tirer les rideaux pour y découvrir ces merveilles. Et puis, il faut relever tout ce qui va avec, tout ce qui appartient au champ sémantique, ces liens du sens et de la description: embrasse, anneau, flèche, tringle, patère, brise-bise, voile, store, cantonnière...

Il s'agit bien d'un poème, un poème aux douces sonorités: la cretonne, la mousseline, la serge, la soie, la tulle, le damas, le lin et le chanvre, les franges... Sonorités mouvantes que le vent emporte, nous pénétrons, bientôt, à grands pas en Cratylie... D'une langue à l'autre, le rideau [rido] est un rire – voire un sourire – qui empêche de voir. Le rideau pourtant n'est pas hypocrite, en fait il ne fait que séparer, ce sont les êtres humains qui l'ont rendu ainsi. D'une langue à l'autre, l'italien nous offre un choix: *tenda*, *tendina*, *tendone* et pour la scène *sipario*, en français nous n'avons que rideau. Pour les traducteurs, il reste, bien sûr, les synonymes: tenture⁴, courtine⁵, draperie⁶, etc.

Même si Francis Ponge nous suggère que le temps est «venu d'aller au dictionnaire» (Ponge 2002: 445), nous laisserons de côté l'évanescence de tous ces rideaux nés du sens figuré: brouillard, brumes, nuages, fumée,

3 Je découvre chez Claude Simon que Lacan s'est penché, lui aussi, sur les rideaux (2012: 91, note 4). Ce qui confirme que tout continue à être dit et redit; pour paraphraser Lacan (qui écrivait que le mot n'est pas signe mais nœud de significations), le dire: nœud et répétitions.

4 «– Je ne sais pas de quoi elle s'occupait, mais c'était un travail à part, qu'elle faisait dans le petit bureau qu'une tenture sépare de la bibliothèque... Une grosse tenture en velours vert» (Simenon 1976: 143).

5 «Les lourdes cortines du lit qu'il soulève retombent sur ses épaules et l'enferment dans la plus étroite communion avec la défunte» (Baudelaire 1976: 281).

6 «les lourdes draperies qu'une main invisible attire des profondeurs de l'Orient» (Baudelaire 1975: 312).

poussière, feu, peupliers, pour ne citer que ceux liés à l'étoffe et à ses variations: à franges, à glands, à volants, à torsades.

Comme un ajout indispensable dans un monde qui se veut récit, dans une vie-représentation qui se veut scène, dans une sorte d'échappatoire indispensable qui se veut poème, depuis toujours et dès l'âge du baroque bariolé et fragile, le rideau est déjà symbole de fugacité, de fragilité, de passage et de secrets comme chez du Bartas:

Le firmament, atteint d'une pareille flamme,
Deploye tous ses biens, rode autour de sa dame,
Tend son rideau d'azur, de jaune tavelé,
Houpé de flocons d'or, d'ardans yeux piolé [...]
Pour faire que la terre aille plus ardamment
Recevoir le doux fruit de son embrassement...

(Rousset 1988: t. 2, 43)

Les choses qu'il ne faut pas dire devant les autres prétendants, c'est ce que dit Lingendes à la jeune courtisane aimée:

Subs les rideaux tirés ces paroles lassives,
Ce ris délicieux,
Ces contes affétez, et ces façons naïves
Vous siéront beaucoup mieux. (47)

Mais les rideaux traversent les âges et les courants littéraires et deviennent, tour à tour, romantiques, symboliques, modernes, ils sont ouverts à toute expression. Il y a quelque temps, sur la scène du théâtre naturaliste, on créait un courant d'air qui soulevait le pan du rideau, pour montrer au public que ce qu'il voyait était réel, et le rideau que le vent faisait frémir devenait métaphore du départ.

Sans oublier aussi le rôle des épithètes qui accompagnent la lexie, car en général celle-ci – le rideau chose prosaïque s'il en est – est toujours/souvent accompagné d'une épithète qui, bien des fois, banalise l'objet mais qui, dans les mains de certains orfèvres de l'écriture, nous offre d'étonnantes possibilités stylistiques. Chez Henri Thomas, l'épithète pauvre ou stéréotypée va permettre dans les lignes suivantes une modification de l'ensemble, un relèvement du style: «En face, plusieurs fenêtres sont maintenant éclairées; tout l'appartement du Principal, avec ses rideaux roses, une étude, le dortoir des petits. Tout cela brille dans la pluie avec une netteté ravissante» (1979: 23), ou encore:

Pourquoi va-t-il d'abord à sa fenêtre et fait-il glisser sur sa tringle le rideau d'indienne? puis ferme-t-il l'électricité? Le rectangle pâle de la fenêtre apparaît dans l'obscurité; Louis revient vers lui d'un pas

sûr, sans se heurter à la chaise, déjà étrangement familier des lieux, et ouvre la fenêtre; le bruit de la pluie sur le toit pénètre dans la mansarde avec le souffle mouillé qui fait bouger le rideau. (37-38)

2. LES LIEUX: REFLETS ET OMBRES

En général, le lieu idéal pour l'écriture picturale du rideau c'est l'alcôve, la chambre; le poète tel une sentinelle guette le jour, creuse la page de son écriture à la recherche de l'atmosphère, à laquelle le rideau participe, par son tissu et ses frémissements. Liée au rideau, la présence féminine apparaît, disparaît laissant une trace de son passage, un parfum, un bruit de pas, une ombre de nudité, un léger mouvement dans le tissu, le poète voyeur/voyageur dans la nuit saisit les bribes de son désarroi, comme dans ces vers d'Albert Samain, tirés de son *Nocturne provincial*:

Une lampe est là-haut qui veille quand tout dort!
Sous le frêle tissu, qui tamise sa flamme,
Furtive, par instants, glisse une ombre de femme.
La fenêtre s'entr'ouvre un peu;
Et la femme, poignant aveu,
Tord ses beaux bras nus dans l'air bleu...
[...]
Le rideau frêle au vent frissonne...
La lampe meurt... Une heure sonne.
Personne, personne, personne.

(Samain 1917: 51-52)

Les rideaux sont omniprésents, dans tous les genres, même dans le roman policier⁷. Chez Simenon par exemple, ils deviennent des objets psychologiques importants pour la narration ou plutôt pour l'atmosphère (car chez lui, c'est l'atmosphère qui fait avancer l'intrigue): «C'est une grosse maison comme toutes les grosses maisons! Plutôt sombre... En tout cas, il y a des rideaux en velours grenat qui ont dû coûter dans les deux mille francs par fenêtre. Un velours souple, soyeux, qui tombe en gros plis...» (1932: 47).

Ou bien le rideau devient l'accessoire qui amplifie la peur et le suspense:

Cependant que, simultanément, l'éclair jaillit et éclate le tonnerre, une rafale d'un vent violent secoue la fenêtre et l'ouvre. Le rideau tire sur sa tringle et se gonfle monstrueusement. Un air

⁷ Il suffit de penser également au film d'Alfred Hitchcock de 1966, *The Torn Curtain* avec Paul Newman et Julie Andrews. Suspense garanti, bien sûr, avec ici le rideau de fer (Est et Ouest), mais le titre reste éloquent et révélateur.

glacial pénètre dans la pièce. Je me précipite pour limiter les dégâts, m'empêtrant plus ou moins dans le rideau qui claque. [...] C'est alors qu'à nouveau la foudre fulgure, illuminant comme en plein jour, de sa vénéneuse teinte mauve, le paysage tourmenté qui s'étend sous mes yeux, de l'autre côté des vitres. Et je vois l'homme. (Malet 1987: 119-120)

Tout un monde vit, palpite, silencieusement, on devine derrière le tissu les ombres d'existences dont on ne connaîtra que ce que l'imagination nous permettra de savoir. Les poètes qui vont bien au-delà des choses savent suggérer, comme dans ces vers de Max Elskamp, là «Où vont les marins»:

Maisons à rideaux
Baissés mais qui bougent,
Filtrant un jour clos
De lumière rouge,
[...]
Rideaux descendus
Et volets baissés
Et pavés à nu
Lors tus et muets.

(1997: 50, 62)

Maupassant aussi utilise les rideaux pour décrire les habits des pensionnaires de la Maison Tellier ; même atmosphère mais le tissu cache autre chose: « Rosa la Rosse, en jupe rose à larges volants, avait l'air d'une enfant trop grasse, d'une naine obèse; et les deux Pompes semblaient s'être taillé des accoutrements étranges au milieu de vieux rideaux de fenêtres, ces vieux rideaux à ramages datant de la Restauration» (1973: 84).

Femmes et rideaux aurions-nous presque la tentation de dire, curieusement, dans l'imaginaire romanesque, on associe le rideau à la féminité. Comme les tentures, les longs rideaux dans les tableaux de Vermeer, que l'on retrouve dans les poèmes de Baudelaire – presque un lien direct entre le poète de «L'Invitation au voyage» et le peintre hollandais –: «Au pays qui te ressemble» (1975: 53), au pays des «ciels brouillés» (*Ibidem*) et dans la ville cruelle, celle des pluies tant aimées, il est pourtant des soirs où l'œil du soleil, curieusement «ruisselant» comme les «soleils mouillés» (*Ibidem*) épie, – ici, dans «*Je n'ai pas oublié...*» –:

Et le soleil, le soir, ruisselant et superbe,
Qui derrière la vitre où se brisait la gerbe,
Semblait, grand œil ouvert dans le ciel curieux,
Contempler nos dîners longs et silencieux,

Répandant largement ses beaux reflets de cierge
Sur la nappe frugale et les rideaux de serge. (99)

La nuit aussi se transforme dans «La fin de la journée» : «Je vais me coucher sur le dos / Et me rouler dans vos rideaux / Ô rafraîchissantes ténèbres!» (128).

C'est vraiment le XIX^e siècle qui semble célébrer les rideaux. Ils se glissent partout, prose ou poème, ils doivent cacher le jour ou plus simplement ils font partie des meubles, on ne peut s'en passer. Chez Nerval, et plus précisément dans *Aurélia*, ils sont liés à l'univers onirique:

Les vieux meubles luisaient d'un poli merveilleux, les tapis et les rideaux étaient comme remis à neuf, un jour trois fois plus brillant que le jour naturel arrivait par la croisée et par la porte, et il y avait dans l'air une fraîcheur et un parfum des premières matinées tièdes du printemps. (1986: 771)

Rideau et femme, rideau et nuit, rideau et soleil même dans cette cavalcade amoureuse:

une voiture à stores tendus, et qui apparaissait ainsi continuellement, plus close qu'un tombeau et ballottée comme un navire. Une fois, au milieu du jour, en pleine campagne, au moment où le soleil dardait le plus fort contre les vieilles lanternes argentées, une main nue passa sous les petits rideaux de toile jaune et jeta des déchirures de papier, qui se dispersèrent au vent et s'abatirent plus loin, comme des papillons blancs, sur un champ de trèfles rouges tout en fleur. (Flaubert 1983: 280)

Toute la puissance du regard flaubertien, objectif s'il en fut, analyse chaque minuscule détail tel un cinéaste qui veut lire et décrire le monde, et cette main (et toute la force évocatrice de l'épithète *nue*) se glissant entre le tissu où rideau et adultère deviennent tout un, est de fait le symbole, à la fois, de la trahison et de la solitude profonde d'Emma. Les rideaux semblent être au cœur même de l'infidélité de la protagoniste de Flaubert, avant Léon le balourd, Rodolphe l'insipide lovelace: «Elle était seule. Le jour tombait. Les petits rideaux de mousseline, le long des vitres, épaississaient le crépuscule, et la dorure du baromètre, sur qui frappait un rayon de soleil, étalait des feux dans la glace, entre les découpures du polypier» (189). Et un peu plus loin, après l'adultère: «Les rideaux jaunes, le long des fenêtres, laissaient passer doucement une lourde lumière blonde» (198); où la lourdeur pèse inexorablement sur l'insouciance de la femme adultère. Encore une fois Flaubert qui se voudrait absent est pourtant le metteur en scène impitoyable.

Un siècle plus tard, Lucien Becker, dans *Rien que l'amour*, écrit une autre aubade:

Dans les carreaux, l'homme regarde la neige.
Il tire le rideau parce que, dans la rue,
une femme s'en va qui emporte avec elle
le corps dont ils ont tous les deux longtemps vécu.
(1997: 180)

Dans l'alcôve amoureuse, les rideaux ne peuvent pas manquer, comme chez Huysmans, avec cette passion pour le détail et toutes ces variations de rouge: «La chambre était tendue de satin rose broché de ramages cramoisés, les rideaux tombaient amplement des fenêtres, cassant sur un tapis à fleurs de pourpre leurs grands plis de velours grenat» (Huysmans 1921: 17). Dans l'attente de la femme aimée et désirée: «La neige tombe à gros flocons, le vent souffle, le froid sévit; j'attise le feu, je ferme les rideaux, je prends un livre, mon vieux Villon. Quelles ineffables délices!» (46). On tire les rideaux pour mieux jouir de cette soirée de plaisir à venir. Le rideau tiré (il faut donc qu'il soit tiré) entre de plain-pied dans les «ineffables délices» qui reviendront même dans les rêves, à nouveau l'univers onirique, dans lesquels on pénètre en le tirant (il faut donc qu'il soit ouvert): «Les tentures se soulevèrent et les étranges beautés qui se pressaient derrière le rideau s'avancèrent vers moi, les unes à la suite des autres» (Huysmans 1990: 123).

Et nous pouvons continuer dans le registre du fantastique, plus précisément avec *La morte amoureuse*, où le rideau ici aussi fait partie du décor, attirail indispensable pour passer d'un monde à l'autre: «Les rideaux de damas rouge à grandes fleurs, relevés par des torsades d'or, laissaient voir la morte couchée tout de son long et les mains jointes sur la poitrine» (Gautier 1990: 95).

Balzac, le roi de la description, ne pouvait pas manquer dans ce florilège de citations:

Minuit venait de sonner à l'horloge de l'Élysée-Bourbon. Assis dans l'embrasure d'une fenêtre, et caché sous les plis onduleux d'un rideau de moire, je pouvais contempler à mon aise le jardin de l'hôtel où je passais la soirée. Les arbres, imparfaitement couverts de neige, se détachaient faiblement du fond grisâtre que formait un ciel nuageux, à peine blanchi par la lune. (1970: 97)

Nous devons à Rimbaud, dans *Les Premières Communions*, une des plus belles épithètes, hapax de surcroît, accompagnant le rideau, sans oublier cette hypallage incroyablement dense du «sommeil bleu»:

Et l'enfant ne peut plus. Elle s'agite, cambre
Les reins et d'une main ouvre le rideau bleu
Pour amener un peu la fraîcheur de la chambre
Sous le drap, vers son ventre et sa poitrine en feu...
À son réveil, – minuit, – la fenêtre était blanche.

Devant le sommeil bleu des rideaux illunés,
La vision la prit des candeurs du dimanche.

(1999: 287)

Et puis, en tirant trop fort les rideaux, des citations en vrac sont tombées: ...les flambeaux de cire, dont les reflets moiraient de rouge et de jaune les rideaux de soie bleue... (Bertrand, *Gaspard de la Nuit*); ...le glauque rideau... (Gautier, «Le château du souvenir», *Émaux et camées*); ...Pourtant une larme irisée / Tremble à tes cils, mouvant rideau... (Gautier, «Le monde est méchant», *Émaux et camées*); ...Le palanquin de pourpre aux longs rideaux d'argent... (Hugo, «La Fée et la Péri», *Odes et ballades*); ...sous les rideaux honteux... (Musset, *Rolla*); ...Mon rideau, vieux spectre en sentinelle... (Musset, *Vision*); ...de lourds rideaux ondoyant... (Baudelaire, *Les paradis artificiels*); ...des rideaux brodés... (Mérimée, *Carmen*); ...la blancheur banale des rideaux... (Mallarmé, «Les fenêtres»); ...des rideaux couleur de paradis... (Dubus, *Pantoums*); ...un rideau de calicot blanc... (Mauriac, *Génitrix*); ...le rideau de velours grenat... (Aragon, *Les beaux quartiers*); ...M'échappait tout rapport qui fût bon entre le contenu de l'église, fermée, l'été, par un rideau de toile à raies blanches et rouges, et le patronage... (Audiberti, *Dimanche m'attend*).

Nous terminerons ce «rideaurama» littéraire – si l'on me passe ce néologisme –, voire cet amas de tissus bariolés, dignes d'un «bonheur des dames», avec quelques auteurs du XX^e siècle et avec ces dernières citations, nous verrons comment le rideau peut par son essence même se métamorphoser et métamorphoser tout ce qui l'entoure, y compris les âmes des êtres présents:

Les doubles rideaux sont tirés, et leurs gros plis luisent dans la lumière, luisent d'un reflet sans couleur spéciale, celui des étoffes claires et veloutées. (Romains 1958: 522)

Et derrière tous ces rideaux au fond de ces cavernes, au café de Madrid, au Rat Mort, Chez Baltur, au Delta, dans les mille annexes de l'*Académie d'absinthe*, il y avait autre chose que Rimbaud aussitôt reconnu, plus vite qu'il ne reconnut dans telle tasse le *gloria*, dans telle autre l'absinthe: c'était, leur collant de plus près à la peau, rideau ultime secrétant tous les autres et dont tous les autres, barbes, gazettes, bocks, procédaient, comme un rideau de bouderie plus opaque. Le poète était cet homme multiple qui boudait dans Paris. (Michon 1991: 81-82)

De la maison qui allait m'héberger, au premier abord, on ne voyait qu'elles: deux fenêtres à espagnolette, qu'un encadrement de briques rouges faisait paraître plus éclatantes encore, pour peu que le soleil s'en mêlât. Ce qu'elles offraient de remarquable,

aux improbables badauds c'était, à mes yeux qui n'en avait jamais vu d'aussi près, sur leur rebord intérieur, tout un petit théâtre de gestes et de verdure, où les figures imposées de ses poteries alternaient avec celles, plus rigides encore, des *sansevierias*. Rivées à leurs napperons amidonnés dont elles semblaient être l'émanation champêtre ces natures quasi mortes avaient pour toile de fond, la fine gaze d'un rideau ajouré, tremblant de tous ses plis dès qu'une porte s'ouvrait ou se fermait derrière lui. Toute la vie domestique de la maison, du réveil au grand tohu-bohu ménager des lits à retaper, des chambres à aérer, des toilettes à faire, des repas à préparer, lui passait au travers, et c'était pour qui l'observait du dehors – ce que j'avais tout loisir de faire au long d'interminables heures, assise sur la dernière marche du seuil – comme un rideau de scène derrière lequel on peut imaginer au roulis de ses plis, tout un petit monde s'activant. Là, il ne se levait jamais, et les terres cuites au proscenium, les plantes vertes empotées vivantes dans leur papier crépon ne racontaient rien que la morne éternité de leur posture. (Feyder 2007: 43-44)

Il y a aussi, dans le roman contemporain, l'adieu des deux amants accompagné parfois d'une envie de renoncement, d'où une certaine hésitation qui accompagne la chute du tissu:

Dans une vie aussi contrôlée que la mienne, il y aura eu cette échappée. Tirer le rideau. Mais par instants, celui-ci grippe dans sa dévalade sur l'image qu'elle va garder de moi, debout dans la chambre conjugale, image pitoyable. (Etcherelli 2003: 105)

Rideau tiré sur l'amour qui s'achève, rideau tiré sur une existence qui va, elle aussi, se modifier: «Oris se décolore lentement; rien de tel que le théâtre de la maladie pour en finir avec cette blessure-là. Lorsque persiste encore l'écho de la voix âpre et grave, j'abaisse et verrouille à la hâte le rideau» (124).

Dans sa *retouche à l'institutrice*, le poète contemporain nous offre la vision d'une vitre sans rideau: ici c'est l'absence même de cet objet qui rend toute puissante la sémantique de son pouvoir:

la semaine elle enseigne aux enfants
les princes et les nombres
et le dimanche matin dans sa maison sans rideau
elle se met nue
la ville de guingois sur sa tête

(Boulangier 1988: 40)

Au bout du compte, nous pouvons avec cette dernière citation pénétrer à grands pas dans la solitude de nos cités modernes et abandonnées:

À proximité de la gare, tout ce qui pourrait faire penser qu'on est arrivé en un point du monde qui aurait le bonheur ou peut-être même la présomption de se déclarer comme tel n'existe plus. Le Derby Bar, au pied d'une maison grise, et un hôtel surmonté d'un fronton en bois genre Far West où se lisent encore vaguement les lettres IMPERA sont fermés l'un comme l'autre. À travers les rideaux déchirés de l'hôtel, on aperçoit une grande salle vide avec quelques gravats et une cheminée en briques. (Bailly 2011: 36)

3. POUR UNE CONCLUSION; QUE LE RIDEAU TOMBE! (OU QU'ON LE TIRE UNE FOIS POUR TOUTES)

La sensation est qu'au XIX^e siècle, le rideau 'littéraire' semble être plus un accessoire nécessaire au décor, utile à la description, tandis qu'au siècle suivant sa présence se connote d'aspects psychologiques plus profonds, voire existentiels.

Mais il est un rideau beaucoup plus important bien qu'absent dans le texte, et c'est le Narrateur à la fin du *Temps retrouvé* qui nous le montre ou plutôt qui nous le laisse deviner. À côté des rideaux des salons des Guermantes, il y a aussi le geste quotidien de tirer le rideau dans un sens ou dans l'autre, ouverture ou fermeture, geste ancien s'il en est, presque ancestral, qui est celui de notre propre vie:

Si c'était cette notion du temps évaporé, des années passées non séparées de nous, que j'avais maintenant l'intention de mettre si fort en relief, c'est qu'à ce moment même, dans l'hôtel du prince de Guermantes, ce bruit des pas de mes parents reconduisant M. Swann, ce tintement rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais de la petite sonnette qui m'annonçait qu'enfin M. Swann était parti et que maman allait monter, je les entendis encore, je les entendis eux-mêmes, eux situés pourtant si loin dans le passé. [...] C'est donc que ce tintement y était toujours, et aussi, entre lui et l'instant présent, tout ce passé indéfiniment déroulé que je ne savais que je portais. Quand elle avait tinté, j'existais déjà, et depuis, pour que j'entendisse encore ce tintement, il fallait qu'il n'y eut pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant cessé d'exister, de penser, d'avoir conscience de moi, puisque cet instant ancien tenait encore à moi, que je pouvais encore retourner jusqu'à lui, rien qu'en descendant plus profondément en moi. (Proust 1954: 441)

Entre l'enfance et la maturité, nous conservons en nous-mêmes ce geste qui est celui de séparer, par une courtine imaginaire, hier et aujourd'hui⁸. Le Narrateur fera ce geste et nous consentira de lire notre propre existence. Ce rideau du temps, symboliquement entrouvert et métaphoriquement invisible, dans l'unique chambre de notre vie, nous offre une réponse en quelque sorte, aux rideaux-isolateurs que nous avons rencontrés. On ne peut éviter, finalement, que s'entassent les années et qu'au gré du nouveau jour, l'ancien redevienne renouveau, en tirant les rideaux, une fois n'est pas coutume, pour ouvrir la fenêtre des souvenirs et de l'écriture qui nous les restitue.

L'énantiosémie de «tirer les rideaux» renvoie donc indirectement à notre titre, au départ insoluble, devenu peut-être grâce à la citation proustienne, explicatif. Le rideau, accessoire théâtral existentiel, objet tout à la fois de fermeture et d'ouverture, effaçant la possibilité de voir, tout en continuant de voir autre chose liée à l'intimité, défait les coutures et enveloppe dans son organdi, dans la joie de sa soie – son rêve caressant, pour paraphraser Baudelaire⁹ –, son coton, toutes les nuances du non dit. Le poète, l'écrivain, tout en situant le récit intérieur (poème ou prose, peu importe) en catimini, sans faire trop de bruit, un froissement, un effleurement, à peine un frémissement, nous offrent leur propre vision perçante, nous enfermant à notre tour ou nous dévoilant l'indicible, l'insaisissable. Les nuances formeront les guipures.

Enfin, rideau dans le rideau, métalangage de l'émotion, ou mise en abyme de l'affection, subrepticement nous aussi, nous nous retirons vers ce qui embrase notre propre vie: l'éternelle joie de lire, et comme Simone de Beauvoir, à notre tour: «Je tire les rideaux de ma chambre, je m'étends sur un divan, tout décor est aboli, je m'ignore moi-même: seule existe la page noire et blanche que parcourt mon regard» (1972: 194).

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Aa.Vv., 1862, *Poésies de l'époque des Thang*, trad. du chinois de M.J.L. d'Hervey-Saint-Denys, Paris, Amyot.

8 Dans la symbolique, on parle du «rideau de feu» qui permet la transmutation de l'état ancien à l'état nouveau, i.e. du vieux au jeune, exactement le contraire de ce que le Narrateur nous raconte (en fait, ce que nous raconte notre propre lecture): «C'est au passage que l'être subit sa mutation et d'imparfait devient parfait» (Chevalier-Gheerbrant 1982: 817); c'est le passage du Narrateur, de salonnard à écrivain. Si dans l'imaginaire symbolique le feu purifie, ici, c'est le fait de tirer le rideau et de saisir avec un autre regard le temps passé afin de le transformer en renouveau, en *retrouvé*, en œuvre d'art. Pour chacun d'entre nous, si la lucidité de notre regard nous le consent, une fois tiré le rideau, la lumière se fait, l'œuvre d'art devient notre propre existence.

9 «et une traduction de poésies aussi voulues, aussi concentrées, peut être un rêve caressant, mais ne peut être qu'un rêve» (Baudelaire 1976: 336). Le rideau, métaphore de la traduction, pourquoi pas? Cf. également Berman (2012: 96-121).

- Balzac H. de, 1970, *Sarrasine*, Paris, Librairie Générale Française (Livre de Poche).
- Baudelaire Ch., 1975, *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1976, *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Bailly J.C., 2011, *Le dépaysement, Voyages en France*, Paris, Seuil.
- Beauvoir S. de, 1986, *Tout compte fait*, Paris, Gallimard (Folio), (1972).
- Becker L., 1997, *Poésies complètes*, Paris, La Table Ronde.
- Berman A., 2012, *Jacques Amyot, traducteur français*, Paris, Belin.
- Boulangier D., 1988, *Retouches*, Paris, Gallimard.
- Chevalier J.-Gheerbrant A., 1982, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, (1969).
- Elskamp M., 1997, *La chanson de la rue Saint-Paul et autres poèmes*, Paris, Gallimard.
- Etcherelli C., 2003, *Un temps déraisonnable*, Paris, Éditions du Félin.
- Feyder V., 2007, *Un manteau à trous*, Bruxelles, Le grand miroir.
- Flaubert G., 1983, *Madame Bovary*, Paris, Librairie Générale Française (Livre de Poche).
- Gautier Th., 1990, *Contes et récits fantastiques*, Paris, Librairie Générale Française (Livre de Poche).
- Huysmans J. K., 1921, *Le drageoir aux épices suivi de Pages retrouvées*, Paris, Crès et C^{ie}, (1874).
- , 1990, *Croquis parisiens*, Paris, GMF (Capitale), (1880).
- Malet L., 1987, *Boulevard... ossements*, Paris, 10/18.
- Maupassant G. de, 1973, *Boule de suif suivi de La Maison Tellier*, Paris, Gallimard (Folio).
- Michon P., 1991, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard (Folio).
- Nerval G. de, 1986, *Œuvres*, Paris, Garnier.
- Ponge F., 2002, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Proust M., 1954, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard (Livre de Poche).
- Rimbaud A., 1999, *Œuvres complètes*, Paris, Librairie Générale Française (La Pochothèque).
- Romains J., 1958, *Éros de Paris, Les hommes de bonne volonté IV*, Paris, Flammarion (J'ai Lu).
- Rousset J., 1988, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, José Corti, (1961).
- Samain A., 1917, *Le chariot d'or*, Paris, Mercure de France, (1901).
- Simenon G., 1976, *Le fou de Bergerac*, Paris, Presses de la Cité (Presses Pocket), (1932).
- Simon C., 2012, *Quatre conférences*, Paris, Minuit.
- Thomas H., 1979, *Le seau à charbon*, Paris, Gallimard (Folio), (1940).

ABÎMER LES ÂMES PAR SES VÊTEMENTS.
LILIAN ET VINCENT DANS *LES FAUX-MONNAYEURS*

Gian Luigi Di Bernardini
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Dans *Les Faux-monnayeurs*, le célèbre ‘roman’ qu’André Gide publie en 1925, les données visuelles n’ont presque aucun droit de cité. L’auteur illustre ce trait de son esthétique dans un passage du *Journal des Faux-monnayeurs*, où il note l’avancement de son projet et les réflexions qu’il lui suscite:

Le mauvais romancier construit ses personnages; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir; il les entend parler dès avant que de les connaître, et c’est d’après ce qu’il leur entend dire qu’il comprend peu à peu qui ils sont. J’ai ajouté: les regarde agir – car, pour moi, c’est plutôt le langage que le geste qui me renseigne, et je crois que je perdrais moins, perdant la vue, que perdant l’ouïe. (2009b: 552)

Gide, qui refuse le procédé de la fiche hérité de la tradition du roman réaliste, ne fournit ni la description physique, ni le portrait psychologique de ses personnages. Donc, le lecteur se forme une idée sur eux de manière indirecte, évidemment à travers les actions qu’ils accomplissent, mais plus encore à travers les discours qu’ils énoncent, les idées qu’ils exposent, les débats dans lesquels ils s’engagent, etc.

Si l’essence des personnages gidiens est intimement liée à la parole, le phénomène ne se limite pas aux seuls *Faux-monnayeurs*, mais se retrouve dans tous ses ouvrages. Il s’agit donc d’une caractéristique capitale de la poétique gidienne et toute transgression à cette règle du jeu constitue un signal qui devrait attirer l’attention du lecteur. Une analyse de la scène du chapitre VIII de la première partie des *Faux-monnayeurs* où, pour la première (et unique) fois, Gide s’occupe des vêtements (et de leurs couleurs) de deux

personnages, Lilian e Vincent, n'aurait pas de sens sans connaître la genèse de leur liaison, un des multiples intrigues qui forment ce complexe roman.

Rappelons alors brièvement que *Les Faux-monnayeurs* commence par la découverte du protagoniste, Bernard Profitendieu, d'être un fils naturel. Le héros quitte alors la maison familiale et se laisse entraîner dans une série d'aventures qui le transforment en homme adulte. Son meilleur ami, Olivier Molinier, accueille Bernard dans sa chambre après sa fuite. Au cours de la nuit, Olivier raconte à Bernard avoir écouté une conversation entre son frère Vincent et une femme en larmes. Le lecteur découvre par la suite que le désespoir de Laura est causé par Vincent, qui la quitte, enceinte et mariée à un autre homme. À travers son ami, le vicomte Robert de Passavant, Vincent fait la connaissance de Lilian Griffith, une riche femme qui, en peu de temps, tombe amoureuse de lui.

Leur liaison produit d'importantes métamorphoses psychologiques sur les deux partenaires. Dans le cas de Lilian et Vincent, ce sont surtout les rôles qu'ils assument au cours d'une conversation à nous fournir un premier indice sur leurs rapports de force. Souvent, face à Vincent, Lilian assume une posture inusitée. Elle explique à Passavant, son ami écrivain: «Bah! Lui, qui n'est pas littéraire, il m'écoute encore bien mieux [que vous]. Mais quand nous sommes ensemble, c'est bien plutôt moi qui écoute» (Gide 2009a: 208). Lilian se laisse fasciner par l'habileté oratoire du jeune homme et renonce à parler. Une telle distribution des rôles, dans les dialogues entre Lilian et Vincent, constitue la première étape d'un périple que l'auteur conduit à l'intérieur des multiples facettes de la relation entre hommes et femmes. Plus que d'autres couples des *Faux-monnayeurs*, Lilian et Vincent offrent à Gide l'occasion d'étudier les dynamiques du pouvoir entre les sexes, les instruments utilisés par l'homme et par la femme pour s'assurer le contrôle sur l'autre et, en même temps, garder son équilibre.

Toutefois, on ne peut pas parler de dynamiques sans établir au préalable les caractères des deux pôles qui entrent en relation. Vincent est un médecin qui montre même un penchant pour la recherche scientifique au sens le plus ample du terme. Les activités qu'il substitue à la pratique médicale indiquent son attirance pour la dimension de la profondeur dans tous ses possibles avatars. Vincent, par exemple, accepte de soigner le père malade de Passavant («il s'agissait de pansement à renouveler, de délicats sondages, de piqûres»: 200) et plus tard, grâce au prince de Monaco, il part «pour surveiller des sondages et des pêches près des Açores» (344). Dans un discours adressé à Robert de Passavant et à Lilian (et que celle-ci vient de solliciter), Vincent confirme toute la fascination que la dimension souterraine (ici, sous-marine) exerce sur sa personnalité:

La plus étonnante découverte de ces temps derniers – du moins celle qui m'a le plus instruit – c'est celle des appareils photographiques des animaux des bas-fonds.

– Oh! raconte-nous cela», dit Lilian, qui laissait éteindre sa cigarette et fondre la glace que l'on venait de leur servir.

«La lumière du jour, vous le savez sans doute, ne pénètre pas très avant dans la mer. Ses profondeurs sont ténébreuses... abîmes immenses, que longtemps on a pu croire inhabités; puis les dragages qu'on a tentés ont ramené de ces enfers quantité d'animaux étranges. Ces animaux étaient aveugles, pensait-on. [...] Pourtant on les examine, et l'on constate, avec stupeur, que certains ont des yeux; qu'ils en ont presque tous, sans compter, parfois même en sus, des antennes d'une sensibilité prodigieuse. [...] pourquoi des yeux, pour ne rien voir? des yeux sensibles, mais sensibles à quoi?... Et voici qu'on découvre enfin que chacun de ces animaux, que d'abord on voulait obscurs, émet et projette devant soi, à l'entour de soi, sa lumière. Chacun d'eux éclaire, illumine, irradie. Quand, la nuit, ramenés du fond de l'abîme, on les versait sur le pont du navire, la nuit était tout éblouie. Feux mouvants, vibrants, versicolores, phares tournants, scintillements d'astres, de pierreries, dont rien, nous disent ceux qui les ont vus, ne saurait égaler la splendeur».

Vincent se tut. Ils demeurèrent longtemps sans parler.

«Rentrons; j'ai froid», dit soudain Lilian. (287)

Les isotopies sémantiques du souterrain, de la profondeur sous-marine et du percement de toute surface mitoyenne traversent les paroles de Vincent, mais également celles de ses proches (et également celles du narrateur) quand ils parlent de lui. Elles dessinent l'image d'un porte-parole de l'auteur, notamment de son côté nietzschéen. En effet, ces trois réseaux sémantiques dénoncent une précise volonté de démystifier tout récit – lieu de fictions incroyables – en faveur de la science, porteuse d'une vérité jugée comme incontestable. D'ailleurs, Lilian commente: «– Quand je te disais que cela valait tous les romans» (286). Certes, Lilian est fascinée par ce récit-manifeste de la personnalité de Vincent, mais elle est en même temps effrayée, comme le froid qui la frappe au terme de son discours semble suggérer. Lady Griffith pressent-elle que la vérité recelée par les abîmes sous-marins peut conduire à la (sa) mort?

À partir du chapitre VIII de la première partie, la relation entre les deux amants se modifie profondément. La femme sort de son rôle d'écouteuse et prend progressivement la relève de la situation:

Lady Griffith aimait Vincent peut-être; mais elle aimait en lui le succès. Vincent était grand, beau, svelte, mais il ne savait ni se tenir, ni s'asseoir, ni se lever. Son visage était expressif, mais il se coiffait mal. Surtout, elle admirait la hardiesse, la robustesse de

sa pensée; il était certainement très instruit, mais il lui paraissait inculte. Elle se penchait avec un instinct d'amante et de mère au-dessus de ce grand enfant qu'elle prenait à tâche de former. Elle en faisait son œuvre, sa statue. (217)

Le jugement de l'auteur-narrateur sur la vraie nature de l'amour de Lilian pour Vincent est suivi d'un portrait du jeune homme orienté par l'opinion de la femme. Aucun élément objectif (par exemple la couleur de ses yeux ou de ses cheveux) n'est donné au cours de cette description entièrement fondée sur l'évaluation de Lilian. À chaque qualité, Lilian oppose un défaut, comme dans le cas des trois adjectifs contrebalancés par les trois verbes négatifs à la fin de la même phrase, mais la même structure caractérise l'ensemble du passage.

Bientôt, les manques de Vincent se révèlent être un faible voile derrière lequel Lilian laisse filtrer sa volonté de métamorphoser son amant. Dans le cas de Lilian et de Vincent, nous ne nous trouvons pas face au processus usuel d'adaptation mutuelle qui investit tout couple. Vincent est comme une pierre dans les mains d'un artiste experte, capable d'entrevoir le profil d'une œuvre bien définie à l'intérieur d'une masse qui semble informe aux yeux de tous les autres. L'œuvre de Lilian se fonde sur sa volonté d'adapter un contenu qui lui paraît fort («sa pensée») à une forme qui, à présent, lui semble inadéquate à la réussite de son amant dans la vie. Lilian instaure donc une relation avec lui qui inclut un côté pédagogique. Les mots d'«œuvre» et de «statue», liés au domaine de l'art, suggèrent de lire cela comme une allusion fugace à des épisodes personnels de la vie de l'auteur, notamment à sa liaison avec Marc Allégret.

Lilian enseigne donc à son amant la primauté de la forme sur le contenu, du corps et de l'extériorité sur la pensée nue qui, à ses yeux, n'est pas monnaie courante dans ce monde (et ce n'est pas un hasard si nous reprenons ici la métaphore économique majeure des *Faux-monnayeurs*):

Elle lui apprenait à soigner ses ongles, à séparer sur le côté ses cheveux qu'il rejetait d'abord en arrière, et son front, à demi caché par eux, paraissait plus pâle et plus haut. Enfin, elle avait remplacé par des cravates seyantes, les modestes petits nœuds tout faits qu'il portait. (217)

D'abord, Lilian incite Vincent à laisser l'adolescence (comme dans le cas des cheveux), puis elle le pousse vers l'âge adulte, comme l'allusion aux ongles, l'allongement du front et, surtout, le remplacement des petits nœuds par les cravates – une série de symboles évidemment phalliques – le montre bien. Ensuite, Vincent doit apprendre la bonne manière d'entrer dans le domaine

intime de sa femme qui, à cette occasion, donne à son amant un premier échantillon de son 'éthique' personnelle:

Sur le front de Vincent elle promène doucement son doigt, comme pour effacer une ride, double pli qui, parti des sourcils, creuse deux barres verticales et semble presque douloureux.

«Si tu dois m'apporter ici des regrets, des soucis, des remords, autant vaut ne pas revenir», murmure-t-elle en se penchant vers lui.

Vincent ferme les yeux comme devant une clarté trop vive. La jubilation des regards de Lilian l'éblouit.

«Ici, c'est comme dans les mosquées; on se déchausse en entrant pour ne pas apporter la boue du dehors [...]». (*Ibidem*)

Lilian semble vouloir transformer Vincent en une statue classique qui, par son semblant serein, éloigne tout souci et toute laideur du regard du spectateur. Mais Lilian n'est pas seulement une artiste. Dans la deuxième partie de ce passage, elle ressemble plutôt à une prêtresse qui a pour mission d'enseigner à l'homme la manière d'élever son âme et d'arriver à Dieu, comme l'image de la mosquée implique. En outre, la boue fait allusion à un élément terrien et de mort (peu après, elle définit Laura comme une «figure d'enterrement»: 217-218) que Lilian refuse. Avant de lui donner l'occasion de parler, elle force Vincent à un véritable rituel de purification:

«Écoute: tu vas passer dans la salle de bain et tâcher de laisser tes regrets sous la douche». (218)

Ensuite, Lilian essaie de conférer à sa statue une forme socialement acceptable et invite son amant à s'habiller, en utilisant les vêtements contenus dans son armoire:

«Ne te rhabille pas tout de suite. Dans l'armoire, à droite du chauffe-bain, tu trouveras des burnous, des haïks, des pyjamas... enfin, tu choisiras». (*Ibidem*)

Après avoir explicitement incité Vincent à abandonner ses scrupules vers Laura sans résultats évidents, Lilian modifie sa stratégie. Elle recourt à des éléments et à des épisodes de son histoire personnelle pour pousser Vincent toujours dans la même direction et faire en sorte que son écouteur réduise ses résistances. Le premier pas est de permettre à Vincent de fouiller dans son armoire qui, dans le cas de Lilian, semble un symbole évident d'une âme qu'elle n'a pas peur de montrer dans ses articulations internes à son amant et que les différents vêtements métaphorisent. Accorder

la permission d'ouvrir son armoire équivaut, pour Lady Griffith, à suggérer à son interlocuteur que, à partir de ce moment, tous les deux vont se relaxer et parler ouvertement, sans fictions. D'ailleurs, la morphologie stylistique même de la phrase de Lilian confirme l'importance capitale de ce moment puisque Gide n'emploie jamais (ou presque) la liste.

En premier lieu, les vêtements que Lilian énumère racontent son histoire et notamment les pays non occidentaux qu'elle a traversés au cours de ses nombreux voyages. Si, par exemple, le burnous et le haïk (mais aussi la djellabah, sur qui finalement va tomber le choix de Vincent) évoquent l'Afrique du nord, le pyjama rappelle l'Inde. Mais s'il est inévitable de mettre en relation cette liste à celle des innombrables voyages gidiens (surtout au Maghreb), il est également évident que cette triade peut faire allusion à d'autres signifiés. Le burnous, par exemple, accompagné d'un capuchon, peut indiquer la noblesse de la personne qu'il recouvre; en ce sens, ce vêtement pourrait faire allusion à la volonté de Lilian de faire monter Vincent dans l'échelle sociale.

De son côté, le haïk, une grande pièce d'étoffe non taillée, a surtout une fonction de couverture que les femmes musulmanes adoptent pour masquer leur visage. On peut y voir l'allusion à la difficulté de Vincent à affronter ses problèmes avec Laura, à une tendance à se cacher que Lilian voit avec netteté, mais qu'elle voudrait voir disparaître de la personnalité de son copain.

Enfin, le pyjama évoque l'histoire de l'Angleterre où il se diffusa (à la fin du XIX^e siècle) à travers les colons revenus d'Inde. L'histoire de ce vêtement – et l'esprit de Lilian – nous induisent à penser à cet élément de la liste comme à une possible prolepse de la partie finale de leur liaison, une sorte d'aventure coloniale en Afrique qui devrait – au moins dans ses intentions – permettre à Vincent de réussir dans ses recherches. Le pyjama, par son emploi dans des situations intimes, semble là pour favoriser un dialogue sincère. Mais le pyjama permet une autre lecture possible de cette série de vêtements. Autour des années 20 du XX^e siècle, par exemple, le pyjama était en train de modifier son statut original. Ce n'était plus simplement le souvenir d'un habillement utilisé par les Hindous, mais il était en train de se transformer en vêtement féminin pour la nuit. On peut donc aussi voir, dans cette triade, la métamorphose de ce qui est traditionnellement censé appartenir aux deux genres, masculin et féminin.

Nous avons déjà vu que le deuxième élément de la liste, le haïk, a principalement une fonction de couverture puisqu'il cache entièrement le corps et la figure de la femme (et exclusivement de la femme) musulmane. L'élément qui se distingue le plus par rapport aux précédents est le burnous utilisé, dans la plupart des pays de l'Afrique du Nord, par les hommes et par les femmes.

L'éventail de possibilités que Lilian offre à son amant semble neutre, mais il attire l'attention de Vincent sur des vêtements plus ou moins ouvertement

féminins. Autrement dit, Lilian impose subtilement à Vincent de vêtir sa forme mentale à elle. Le choix final de Vincent semble prouver la réussite partielle d'une telle stratégie:

Vincent reparait vingt minutes plus tard, couvert d'une djeballah de soie vert pistache.

«Oh! attends! attends que je t'arrange», s'écria Lilian ravie. Elle sortit d'un coffre oriental deux larges écharpes aubergine, ceintura Vincent de la plus sombre, l'enturbanna de l'autre». (218)

Comme le burnous, la djeballah est utilisée par les hommes et par les femmes. En un sens, par ce choix, Vincent semble assumer – provisoirement et partiellement – le point de vue féminin de Lilian.

Le vert pistache de la djellabah de Vincent est très voyant et ne fait que souligner la présence inusuelle des couleurs dans ce texte gidien. Les deux écharpes autour de la djeballah avec qui Lilian complète la mise de Vincent forment, toutefois, un ensemble assez incohérent, comme si la statue créée par Lady Griffith sortait du code esthétique classique pour ne pas avoir respecté sa règle fondamentale, celle de l'harmonie de l'ensemble. La rentrée en scène de Lilian ne fait que renforcer une telle sensation:

«Mes pensées sont toujours de la couleur de mon costume (elle avait revêtu un pyjama pourpre lamé d'argent). Je me souviens d'un jour, quand j'étais toute petite, à San Francisco; on a voulu me mettre en noir, sous prétexte qu'une sœur de ma mère venait de mourir; une vieille tante que je n'avais jamais vue. Toute la journée j'ai pleuré; j'étais triste, triste; je me suis figuré que j'avais beaucoup de chagrin, que je regrettais immensément ma tante... rien qu'à cause du noir. Si les hommes sont aujourd'hui plus sérieux que les femmes, c'est qu'ils sont vêtus plus sobrement. Je parie que déjà tu n'as plus les mêmes idées que tout à l'heure». (*Ibidem*)

Les couleurs cités au cours de ce chapitre (vert pistache, aubergine, pourpre, argent, noir) forment un ensemble tellement contradictoire qu'on peut parler d'une dégradation du visuel à travers le recours au registre du grotesque. C'est comme si l'élimination de la morale (du noir, dans la vision de Lilian) provoquait une explosion incontrôlée de vitalité et formait un kaléidoscope quelque peu ridicule aux yeux de l'auteur. Un tel phénomène se produit aussi dans les soties gidiennes, notamment dans *Les Caves du Vatican*, et semble indiquer, de la part de l'auteur, une certaine méfiance (et même un peu de dédain) envers la réalité visuelle.

Après avoir préparé son interlocuteur à l'écoute en le rhabillant de la manière la plus proche à ses goûts, après avoir chassé le noir que ses remords

envers Laura laissent dans l'esprit de Vincent, Lilian raconte l'épisode qui a marqué sa vie pour toujours, le naufrage de *La Bourgogne*. Le choix du pyjama nous semble le signe évident du fait que la femme va commencer le récit qui est son manifeste à elle:

«J'étais sur *La Bourgogne*, tu sais, le jour où elle a fait naufrage. [...] J'étais excellente nageuse; et pour te prouver que je n'ai pas le cœur trop sec, je te dirais que, si ma première pensée a été de me sauver moi-même, ma seconde a été de sauver quelqu'un. [...] Je sais seulement que j'avais remarqué, dans le canot, une petite fille de cinq ou six ans, un amour; et tout de suite, quand j'ai vu chavirer la barque, c'est elle que j'ai résolu de sauver. [...] Deux marins, l'un armé d'une hache et l'autre d'un couteau de cuisine [...] coupaient les doigts, les poignets de quelques nageurs qui, s'aidant des cordes, s'efforçaient de monter dans notre barque. L'un de ces deux marins (l'un était un nègre), s'est retourné vers moi qui claquais des dents de froid, d'épouvante et d'horreur: «S'il en monte un seul de plus, nous sommes tous foutus. La barque est pleine». (219-220)

Le récit de Lilian confirme l'attitude contradictoire de ce personnage: en même temps attiré par la vie sous-marine et effrayé par le discours de Vincent, dénégation que l'épreuve du naufrage ne fait que rendre évident, mais qui était déjà contenu dans son récit du deuil de son enfance.

L'évacuation de tout scrupule moral (métaphorisée par les mains coupées pour se sauver) s'enracine dans l'esprit de Vincent et, comme nous allons voir d'ici peu, vire rapidement vers une véritable hantise. Toutefois, Vincent essaie de réagir au cynisme de Lilian aussi parce qu'une telle attitude ne tarde pas à montrer ses limites. Au moment où, en songeant à Laura, Vincent sombre dans l'incertitude, Lilian dévient une écouteuse bien moins encourageante et attentive par rapport à la disponibilité dont elle avait fait preuve au cours de ses récits scientifiques:

«Peux-tu rester grave un instant? Peux-tu oublier un instant, pour me comprendre, non pas ce que tu crois, car tu ne crois à rien; mais, précisément, oublier que tu ne crois à rien?» (281)

Vincent demande à son amante d'assumer une posture qui lui est étrangère, un sérieux dont elle ne semble pas capable ou, si l'on préfère filer la métaphore des couleurs de ses vêtements, de s'habiller en noir tout en sachant que cette couleur ne lui convient pas. Elle lui confirme d'ailleurs:

«Robert vient à 7 heures, interrompt Lilian. Ce n'est pas pour te presser; mais si tu n'avances pas plus vite, il nous interrompra juste au moment où tu commenceras à devenir intéressant».
(*Ibidem*)

À partir de ce moment, les rapports de force entre Lilian et Vincent commencent à s'inverser de manière plus sensible. L'esprit de Lilian fait son chemin rapidement dans le cœur et dans la pensée de Vincent, qui n'accepte pas tout simplement les paroles de Lilian et, dans la même journée, il lui explique:

«J'ai, depuis que je te connais, une confiance extraordinaire, reprit Vincent. Je puis beaucoup, je le sens; et, tu vois, tout me réussit. Mais c'est précisément là ce qui m'épouvante. Non, tais-toi... J'ai songé tout le jour à ce que tu me racontais ce matin du naufrage de *La Bourgogne*, et des mains qu'on coupait à ceux qui voulaient monter dans la barque. Il me semble que quelque chose veut monter dans ma barque – c'est pour que tu me comprennes que je me sers de ton image – quelque chose que je veux empêcher d'y monter...
– Et tu veux que je t'aide à le noyer, vieux lâche!...» (*Ibidem*)

Ensuite le lecteur apprend, à travers une lettre adressée par Lilian à Passavant (et lue par Édouard) que les deux amoureux se trouvent en Afrique, sur le yacht du prince de Monaco (donc sur un nouveau navire, et qui flotte sur l'océan) et que leurs rapports de force sont en train de se rééquilibrer:

Je ne sais plus si je l'emmène ou s'il m'emmène; ou si, plutôt, ce n'est pas le démon de l'aventure qui nous harcèle ainsi tous les deux. Nous avons été présentés à lui par le démon de l'en-nui, avec qui nous avons fait connaissance à bord [...]. Oui, mon cher, l'amour nous paraissant trop fade, nous avons pris le parti de nous haïr. (415-416)

Une lettre d'Alexandre Vedel à son frère Armand, apprend au lecteur la conclusion de la liaison entre Lilian et Vincent:

Je vis depuis quelques jours en compagnie d'un singulier individu que j'ai recueilli dans ma case. Le soleil de ce pays a dû lui taper sur le crâne. J'ai d'abord pris pour du délire ce qui est bel et bien de la folie. Cet étrange garçon [...] se croit possédé par le diable; ou plutôt, il se croit le diable lui-même, si j'ai bien compris ce qu'il disait. Il a dû lui arriver quelque aventure, car

[...] il parle sans cesse de mains coupées. [...] Il s'intéresse particulièrement aux insectes et aux plantes, et certains de ses propos laissent entrevoir qu'il est remarquablement instruit. [...]

Un hideux nègre qui l'accompagnait, remontant avec lui la Casamance, et avec qui j'ai un peu causé, parle d'une femme qui l'accompagnait et qui, si j'ai bien compris, a dû se noyer dans le fleuve, certain jour que leur embarcation a chaviré. Je ne serais pas étonné que mon compagnon ait favorisé la noyade. (453)

La lettre d'Alexandre cite le récit du naufrage de *La Bourgogne* presque ouvertement, comme le mot «navire» le suggère; le fait que ce navire «chavire» et qu'un nègre – pareil au marin de *La Bourgogne* – explique une vérité à laquelle les deux récits ne peuvent que faire allusion: les mains coupées dans les naufrages et la mort de Lilian ne peuvent que confirmer cette lecture.

Mais cet épisode prouve surtout que le récit du naufrage de *La Bourgogne* a enfin déployé toute sa pédagogie mortifère. Lilian a montré son âme à son copain à travers des vêtements qui prouvaient, aux yeux de la femme, le droit de se passer de tout sens de la morale. Toutefois Vincent, incapable d'intégrer une telle vision dans son esprit et une fois compris d'avoir été un peu manipulé par sa femme, refuse de violer ultérieurement sa nature. Peu à peu, il reprend le dessus sur Lilian, laisse le yacht (symbole de la condition socio-économique de la femme) pour un plus modeste navire où il a la possibilité d'affirmer plus facilement sa personnalité sur son amante. Opprimé par Lady Griffith, qui fait de lui une sorte d'Arlequin, Vincent finit par hyper-réagir et s'impose sur elle non pas à travers un nouveau discours véhiculant d'autres valeurs possibles, mais en la tuant tout simplement. Vincent opte pour la solution la plus radicale, un meurtre, qui n'est que l'affirmation la plus brutale du pouvoir de l'homme sur la femme. L'homme s'impose grâce à sa force physique et, ainsi faisant, il nie tout droit de la femme à la parole, à se faire porteuse de valeurs qui contredisent l'harmonie intérieure de l'homme. Vincent, autrement dit, refuse toute influence venant de la dimension féminine.

Lilian propose (mais surtout impose) ses vêtements à son amant, mais sa victoire est bien éphémère puisqu'elle obtient le contraire de l'effet souhaité: elle abîme son âme, mais surtout celle de son compagnon qui finit par l'abîmer dans la même dimension sous-marine qu'elle refusait déjà avant l'expérience du naufrage.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Gide A., 2009a, *Les Faux-monnayeurs* in *Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques*, P. Masson-J. Claude-A. Goulet et al. (eds.), t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), (1925).
- , 2009b, *Journal des Faux-monnayeurs* in *Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques*, P. Masson-J. Claude-C. Dhérin et al. (eds.), t. 2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), (1927).

LES MOTS DE LA MODE

Giovanni Dotoli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI «ALDO MORO»

I. MODE, LANGAGE, SOCIÉTÉ

Société et mode sont depuis toujours en totale solidarité. D'un côté la mode est paraître, métamorphose, goût du jour, éphémère, uniformisation passive et tyrannie, de l'autre elle se comporte toujours comme une «norme sociale; elle exerce un pouvoir contraignant sur les membres de la société» (Girard 2005: 672). C'est de toute évidence.

Mais ce ne sont pas là les connotations essentielles de la mode: ce sont plutôt ses liens avec le langage – par conséquent avec le lexique – et avec la communication, avec le sens de modernité, et plus en général avec les principes eux-mêmes de la beauté.

C'est au XX^e siècle, surtout à partir des années 1950, que la mode devient un phénomène de langage social dont on a de plus en plus conscience et «un véritable discours institutionnel» (674), véhiculé surtout par les médias.

La mode incarne le principe de la modernité. De même elle prend une importance sociologique inouïe. C'est l'un des grands moteurs sociaux de notre époque, «en tout cas un dynamisme culturel et une fabrique de signes», d'après Alain Rey (2005b: 675). Le ministre aux finances de Louis XIV, Jean-Baptiste Colbert, affirme déjà: «La mode est pour la France, ce que les mines [d'or] sont pour l'Espagne» (cit. in George-Pumon 2012: 19).

La mode se croise avec la sémiotique, et naturellement avec la linguistique. C'est un chemin évident: mode → lexicologie → langage → linguistique → société.

2. DE BAUDELAIRE À BARTHES – GREIMAS, VIA MALLARMÉ

Dans le *Traité de la vie élégante*, Honoré de Balzac souligne que «la toilette est l'expression de la société» (cit. in Greimas 2000: 259). La mode et son entourage font donc partie de la grande comédie humaine.

D'après moi, il y a un axe fondamental entre Charles Baudelaire et Roland Barthes – Algirdas Julien Greimas, via Stéphane Mallarmé. Le premier perçoit l'importance du changement des styles de la société. C'est pourquoi il s'occupe de dandysme, de modernité et de mode, en remarquant le lien essentiel entre beauté et mode, sur la lignée du sens, du plaisir et de la beauté (Baudelaire 1975-1976: 714). Pour Charles Baudelaire, la mode est l'aspiration vers la beauté, une «piste du bonheur», une «totalité indivisible», «un symptôme du goût de l'idéal», enfin «une approximation quelconque d'un idéal» (709, 716).

Mode et art sont donc sur la même ligne. La mode n'est absolument pas futile; elle est par contre l'une des expressions de l'art changeant, qui exprime le désir de l'Être.

Cette connivence entre mode et art trouve une magnifique confirmation chez Stéphane Mallarmé. Cet immense poète nous réserve la surprise d'inventer un périodique entièrement consacré à la mode: «La Dernière Mode. Gazette du Monde et de la Famille», qui paraît du 6 septembre au 20 décembre 1874, en huit numéros. L'infini de l'Idéal est aussi dans le *rien* de la mode et dans ses *bibelots*, qui font «longtemps rêver» (1995: 587)¹.

Et c'est une affaire de langage! Dès 1864, dans une lettre à Henri Cazalis du 7 janvier accompagnant l'envoi de *L'Azur*, Stéphane Mallarmé affirme que «le premier mot [...] sert encore à préparer le dernier» (1998-2003: t. I, 654). Tous les mots sont sur le même axe. Ils sont le 'point de départ' de la beauté. Le 'bavardage' de la mode est aussi noble que les mots pour exprimer l'Azur cherché par le poète. Le centre de la parole est dans les fragments du langage. Les quelques livraisons de «La Dernière Mode» sont un voyage dans l'inquiétude du langage de la modernité.

Roland Barthes se souvient de la grande idée de Stéphane Mallarmé. Il voit le 'bavardage' des journaux populaires de mode comme un phénomène de «sens sociologique» et de «communication écrite», en concluant admirablement: «l'on peut résumer en un mot en disant qu'à travers la langue qui la prend désormais en charge, la mode devient *récit*» (1967: 307), de la beauté, de la modernité, de la société, enfin du langage aussi.

L'ami de Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas, nous réserve une autre surprise. Sa thèse d'état est un monument de recherche sur la mode et sur ses liens avec le langage: *La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque. Thèse pour le Doctorat ès lettres présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*, en 1948. La thèse secondaire, datée de cette même année, confirme cet axe de

¹ Lettre à Paul Verlaine du lundi 16 novembre 1885. Cf. Fusco Girard (2012: *passim*).

recherche, avec le titre suivant: *Quelques reflets de la vie sociale en 1830 dans le vocabulaire des journaux de mode de l'époque*².

On le voit, on est toujours dans le domaine des journaux de mode, qui se révèlent aussi comme de grandes réserves de la langue et de son évolution, ainsi que témoignage du mouvement de la société.

Il est étonnant de constater que les célèbres théories linguistiques et sémiologiques d'Algirdas Julien Greimas s'appliquent d'abord à son analyse des cravates, des chapeaux, des redingotes, des écharpes, des coiffures, des vêtements, des pantalons, des culottes, des bas, des pardessus, des manteaux, des toilettes et des parfums.

3. LEXIQUE

Dans le lexique de la mode, observe Stéphane Mallarmé, il y a «l'instinct d'harmonie» (1998-2003: t. 2, 818). Tout se tient:

Une langue, loin de livrer au hasard sa formation, est composée à l'égard d'un merveilleux ouvrage de broderie ou de dentelle: pas un fil de l'idée qui se perde, celui-ci se cache mais pour reparaître un peu plus loin à celui-là; tous s'assemblent en un dessin, complexe ou simple, idéal, et que retient à jamais la mémoire.
(*Ibidem*)

Broderie, dentelle, fil, dessin: des mots de la mode qui peuvent même suggérer le *tissu* (tissage, texture) de la langue.

La langue de la mode exprime «l'universel *reportage*» (t. 2, 368). C'est une bribe de la langue suprême, le langage total cherché par Stéphane Mallarmé. Son caractère contraignant aussi bien que son ambiguïté poussent la mode à s'immerger dans le voyage du lexique. Elle parle par dessins, couleurs et mots, écrits et parlés.

Le 'récit' de Roland Barthes revient puissamment, avec toute son énergie et tout son mystère. La mode vestimentaire a la densité du langage. Honoré de Balzac a déjà tout compris, en ce domaine-là. Il écrit un texte sublime intitulé *Des mots à la mode*, où il considère sur le même plan, de façon substantielle, la mode changeante et la créativité de la langue (1938a)³.

Le lexique servant à décrire les façons de couvrir, parfumer et soigner l'être humain exprime aussi les costumes et les mœurs. Le lexique de la mode se renouvelle au fur et à mesure. Il est toujours sur la même lignée que la marche de l'histoire. C'est le code changeant de la mode – des modes.

² Ces deux thèses dactylographiées ont été publiées en 2000, sous le titre déjà cité (Greimas 2000).

³ Dans ce même volume, il y a un autre texte important d'Honoré de Balzac concernant la mode: *Traité de la vie élégante* (1938b).

Penser, parler, s'habiller et vivre comportent un lexique à l'unisson avec la mode. Question de 'communication', dirait Roland Barthes, en prononçant le mot juste. Individu et communauté collaborent, via la langue de la mode. Le lexique de la mode a «un rythme cyclique» (Rey 2005b: 675), un code, ce qui rend le mot bientôt 'démodé' – en dehors de l'axe de la mode. Tradition et modernité voyagent sur la lignée du langage de la mode.

Sémiotique et mode se marient à jamais, en s'enracinant dans la linguistique moderne. Une partie de l'histoire de la lexicologie est liée à celle de la mode. Une preuve évidente nous vient de l'analyse de la bibliographie des articles d'Algirdas Julien Greimas. On y trouve une pertinence lexicographique et sémiologique très cohérente (Greimas 2000: 411-419).

Et nous nous expliquons la sémiologie barthésienne elle-même. Le *corpus* de la mode est à l'origine du 'réfèrent' greimasien. À partir du *corpus* du vocabulaire de la mode des journaux des années 1830, Greimas identifie une aire nouvelle, la «lexicologie sociale historique» (Arrivé 2000: XV). La mode donne à la grammaire et au lexique des fonctions de modélisation.

La description lexicologique repère un domaine très riche dans les matériaux linguistiques de la mode.

4. MODE

Le mot-clef de la mode, *mode* précisément, intéresse tout particulièrement la linguistique. Je fais appel au *Dictionnaire culturel en langue française* et au *Dictionnaire historique de la langue française*, deux des chefs-d'œuvre d'Alain Rey, pour appuyer mes thèses (pour toutes les citations de ce paragraphe cf. donc Rey 2005a et 2010c: s.v. *mode* et mots dérivés).

Ce mot, avec tous ses nombreux dérivés, est emprunté au mot masculin latin *modus*, «mesure», «manière de faire», «façon». En français, il est du féminin dans toute acception, jusqu'au XVI^e siècle, où on rétablit aussi le genre masculin latin, dans les emplois techniques.

Occupons-nous uniquement du mot féminin, même si les deux genres, *mode* au féminin et au masculin, ont des liens importants, évidents et profonds.

Il est fondamental de souligner que le mot *mode* rappelle aussi le latin *modius* (d'où «muid»), «modération», employé sur le plan moral et dans le langage de la rhétorique et de la musique (modérer, modeste, modique). Manière et mesure sont donc liées dès l'origine.

Revenons à la mode elle-même. Le mot *mode* apparaît vers 1393, avec la signification de «manière collective de vivre, de penser, propre à un pays, une époque» – des restes de cette acception sont dans les expressions *à ma mode*, *à sa mode*, *à la mode de*, *tripes à la mode de Caen*, et même dans *bœuf mode* (1893). On le voit, on est toujours sur le plan de la façon, de la mesure, de la manière.

La langue française résume tout ce patrimoine en un seul mot: *mode*. On sait que l'anglais a deux termes, *fashion* pour «façon», «mode semi-institutionnalisée dont le type est la mode vestimentaire», et *fad*, «engouement futile et généralement subversif». Dans les années 1850, ce mot se comporte aussi en adjectif et en apposition invariables – par exemple, *des chemises mode*. Au XVII^e siècle, au pluriel, *modes*, il désigne «les vêtements féminins» (1692) tout court. En 1827, il signifie tout simplement «chapeau féminin».

Le mot *mode* a produit de nombreux dérivés, ou favorisé des expressions qui sont liées à la *mode*, qu'il serait intéressant d'analyser – en d'autres occasions, naturellement: *modal*, *modalisant*, *modalisation*, *modaliser*, *modalité*, *modelage*, *modelant*, *modélé*, *modèle*, *modeler*, *modeleur*, *modélisation*, *modéliser*, *modélisme*, *modéliste*, *modiste*. Et puis, évidemment; *démoder*, *démodé*, *journaux de mode*, *gravure de mode*, *magasin de mode*.

Le mot qui suscite notre grande attention est celui de *modiste*. Il apparaît en pleine civilisation baroque – il est attesté en 1636, l'année du *Cid* de Pierre Corneille et de sa célèbre querelle –, une époque où pour la première fois la mode devient un grand phénomène social, culturel et linguistique (George-Pumon 2012: *passim*). Il signifie une «personne qui aime suivre la mode». En 1777, *modiste* efface le syntagme *marchande de mode* et signifie désormais «commerçante de vêtements féminins». En 1827, en plein romantisme, *modiste* désigne enfin une «fabricante et marchande de coiffures féminines».

Le dernier né des dérivés de *mode* est *modeux*, *-euse*, adjectif et nom, qui quitte l'acception «habituel», du XVI^e siècle, et devient enfin, vers 1980, avec une valeur ironique, «créateur de mode».

L'essence créatrice du mot *mode* n'est certainement pas finie. Elle évolue à l'unisson avec celle des changements de la société. Le vaste pouvoir de ce mot va de la vie de tous les jours aux mystères de la linguistique, c'est-à-dire du goût au style, dans les acceptions les plus larges.

5. LES MOTS

Je suis en vain allé à la recherche d'un dictionnaire des mots de la mode. Ma manie pour les dictionnaires m'a fait découvrir des textes sur le costume, le nu, le vêtement, les accessoires de la mode, les dessus et les dessous, les façons de dire la mode, et même, anonyme, un merveilleux *Cravatiana, traité des cravates*, paru à Paris en 1823. Mais je n'ai pu repérer que les livres *Les mots du costume* de Colette Guillemard, paru chez Belin en 1991, et *Les 101 mots de la mode à l'usage de tous* de Nelly Rodi, paru chez Archibooks et Sautereau, en 2012. Ces deux textes ne sont toutefois pas des dictionnaires. Il s'agit de listes de mots de la mode présentés sur le plan historico-social.

Algirdas Julien Greimas n'aurait donc pas eu de suite. Sa recherche et ses intuitions, d'ailleurs – je viens de le dire – restées dans les archives de la Bibliothèque de la Sorbonne de 1948 à 2000, plus d'un demi-siècle, gardent toute leur puissance, leur nouveauté.

L'*Index* de son livre posthume (Greimas 2000: 331-367) est une source inépuisable de découvertes. On y repère presque tout le vocabulaire des mots de la mode vers 1830. C'est le modèle à suivre pour un *Dictionnaire général des mots de la mode* à mettre en place, dont je lance l'idée, lequel serait un dictionnaire linguistique, historique, étymologique, social, en un mot, culturel. Le modèle devrait être le *Dictionnaire culturel en langue française* d'Alain Rey. Une équipe de linguistes, historiens, sociologues, philosophes, savants, chimistes, artistes, artisans, dessinateurs, couturiers, industriels de la mode, devrait en composer la rédaction. L'*Index* du livre de Colette Guillemand lui-même (1991: 333-347) pourrait servir de nomenclature de base.

Ce serait un dictionnaire des costumes, des vêtements, des habits, du corps, des ornements, des accessoires, des couleurs, des couturiers et des couturières, des tissus et des matériaux de la mode. En un mot, un ouvrage gigantesque, illustré comme il le faudrait, à la manière de Denis Diderot et d'Alembert pour leur *Encyclopédie*.

Imaginons quelques entrées de rêve possibles: *ajustement, bikini, cache-mire, coquet, damas, défroque, élégance, hippies, rockers, skinheads, pomponner, strip-tease, toilette, travestir, unisexe, bleu, blouse, boléro, braguette, cache-cœur, corsage, coupe-vent, culotte, dos-nus, frac, jupe, maillot, pantalon, pet-en-l'air, soutane, tutu, ballerine, paréo, pompe, sandale, satin, semelle, cabriolet, capote, chapeau, gibus, passe-montagne, voile, voilette, baby-doll, baigneuse, bas, chemise de nuit, combinaison, corset, culotte, robe de chambre, slip, soutien-gorge, sous-vêtements, bouton, fermeture éclair, fleur, froufrou, gant, jarretelle, porte-jarretelles, jarretière, plumes, pompon, couleurs, fourrure, foulard, créateur, défilé, femme, haute couture, licence, minijupe, parfum, style, styliste...* Ce ne sont que des exemples, choisis au hasard du dictionnaire.

Ce *Dictionnaire général des mots de la mode* serait un merveilleux livre de dialogue entre les langues et un témoignage de leur créativité linguistique. D'un côté on remarquerait la forte influence de la langue italienne et de la langue anglaise sur la langue française, dans le domaine de la mode; de l'autre, on aurait la confirmation que ce langage vit une période de grande fermentation. Le monde de la mode nous signale que la langue française est bien vivante et qu'elle s'auto-génère au jour le jour, contre toute sorte de pessimisme sur son avenir.

Pour la langue italienne, je remarque l'étonnante présence de noms propres de firmes italiennes devenus désormais des noms communs, pour indiquer tel ou tel produit: *lancetti, burani, ferré, prada, mimmina, armani, soprani, krizia, versace, pollini, gucci, trussardi, rossi, missoni, fiorucci, valentino, dolce & gabbana, fendi, aspesi, ferretti, magli, ferragamo, molinari, biagiotti, coveri, cerruti, basile, gabrielli, barocco, benetton, balestra, zegna, borsalino*.

Pour la langue anglaise, je signale: *look* – qui désigne le mot *mode* lui-même –, *streak-tease*, *blue-jean*, *body*, *k-way*, *short*, *smoking*, *tee-shirt*, *twin-set*, *baskets*, *derby*, *stetson*, *baby-doll*, *slip*, *casting*, *dressing*, *fashion*, *folk*, *flagship*, *girl*, *it-girl*, *it-bag*, *bag*, *marketing*, *pop-up*, *store*, *shopping*, *showroom*, *string*, *top-model*, *trench-coat*, *tweed*.

Le dialogue de la langue française de la mode confirme enfin un lien très fort avec les mots de la francophonie, laquelle garde souvent les mots des façons de s'habiller d'autrefois.

Algirdas Julien Greimas consacre la conclusion de sa thèse à l'apport de la mode dans la «constitution du vocabulaire» (2000: 131-143). Ce sont des pages fondamentales, qui n'ont pas encore suscité un intérêt appréciable de la part des linguistes.

Greimas sépare le lexique durable de la mode de son lexique éphémère. D'un côté il y a «la cristallisation définitive» (131), de l'autre le «fugitif» baudelairien du mot. Les termes stables du lexique de la mode sont rares. Leur forme constitue une sorte d'architecture du langage. Les termes variables sont l'expression de ce qu'Arsène Darmesteter appelle précisément «la vie des mots» (1932).

«Les mots ne sont que de ternes images de la réalité, ils ne font que la refléter de manière incertaine, si bien qu'une concordance parfaite entre le signe et le signifié n'est jamais atteinte» (Greimas 2000: 132-133). Sur les traces de la *Grammaire historique* de Kristoffer Nyrop (1899-1925), Greimas divise les néologismes en deux catégories, les néologismes passifs et les néologismes actifs. Les premiers ont une vie de signification brève et sont liés à l'évolution de la société à une époque précise – par exemple l'évolution des mots *gilet*, *peignoir*, *culotte* et *costume* (Greimas 2000: 133-134). C'est une question d'évolution du sens.

Les néologismes actifs sont les «témoins d'une force créatrice permanente» (134). Ils peuvent être de forme – Greimas y comprend aussi les emprunts aux langues étrangères – ou de signification. Parmi les premiers: à travers la dérivation suffixale – par exemple en *-er* (*cravater*, *juponner*), *-ade* (*torsade*), *-on* (*lorgnon*), *-ure* (*chinure*), *-é* (*bouillonné*), *-ine* (*mousseline*, *délinine*, *brillantine*), *-ienne* (*parisienne*, *sidiennne*), *-ie* (*soierie*, *rouennerie*), *-ide* (*néride*), *-ette* (*mousselinette*, *alepinette*) –, ou à travers la composition syntactique ou par phrase (par exemple, *cache-peigne*, *cache-nez*, *cache-folies*, *couvre-nuque*, *accroche-cœur*).

Les néologismes de signification ont «plus de chance de durer» (138). Ce sont des «procédés directs de la dénomination des choses», ou «indirects» (*Ibidem*). Greimas remarque à juste titre:

Le vocabulaire de la mode, dans tout ce qu'il a de mouvant et d'éphémère, est constitué en grande partie par ces locutions, et les termes comme *femme élégante*, *foulard des Indes*, *manches en gigot* ou *chapeau à la Guillaume Tell*, chacun saisi comme une unité de sens, doivent être considérés comme des néologismes au point de vue de ce vocabulaire fermé, tandis que leur recon-

naissance en tant que mots simples par la langue commune dépendra exclusivement de leur durée et de l'extension de leur usage. (139)

Greimas cite, entres autres: *boucles anglaises, faux-col, habit-veste, collet à schall, manche forme béret, tissu façon cachemire, demi-toilette, sous-pied, sous-chaussure, redingote pardessus*. Il est tout à fait convaincant:

Le vocabulaire de la mode, qui d'une part comporte un grand nombre de locutions éphémères et de mots-météores, et d'autre part se rapproche des habitudes de la langue parlée, nous paraît particulièrement riche en exemples décrivant les stades divers de la cristallisation de néologismes de sens. (141)

Le lexique de la mode se révèle comme un modèle de comportement de la vie des mots. Il concerne les «choses *de* la mode» et les «choses *à* la mode» (143). Ce caractère double est à l'image de la langue elle-même «à une époque donnée» (*Ibidem*), parce que, comme le remarque Ferdinand Brunot, les mots sont les «témoins de l'histoire» (1928). Ceux de la mode gardent leur élément essentiel «libre et infiniment combinatoire» (Barthes 1967: 200).

6. LE SYSTÈME DE LA MODE

Roland Barthes a bien raison d'affirmer que le lexique se comporte comme un théâtre. Sa scène ne se ferme jamais. Et les rideaux eux-mêmes, si parfois on les ferme, cachent les coulisses d'un mouvement permanent.

La mode est un exemple extraordinaire de ce mouvement des mots, et de leur énergie. C'est pourquoi Barthes définit un *système de la mode*, un véritable système donc, comme il arrive dans la linguistique et dans la société en général. L'éphémère de la mode devient le signe de la modernité, c'est-à-dire de nous-mêmes.

Non, il ne faut pas souligner la vacuité de la mode – en ce sens, on a mal interprété le véritable sens du luxe, de son signifiant et de son signifié –, mais plutôt l'énergie de son incarnation, à travers son lexique-système.

Le langage de la mode révèle au fur et à mesure sa puissance et sa créativité. Algirdas Julien Greimas et Roland Barthes ont ouvert son mystère. «L'assujettissement aux modes» ne «découvre [pas] notre petitesse», ainsi que le pense Jean de La Bruyère (1992), mais plutôt une marque de grandeur. Oui, «les modes passent» (904), comme toute chose humaine, mais les mots de la mode brillent de découvertes, de vision du monde, de regard à l'intérieur à partir de l'extérieur.

«L'action de la langue s'exerce à deux niveaux, celui de la dénotation et celui de la connotation», observe Roland Barthes, en ajoutant:

Sur le plan dénoté, la langue agit à la fois comme productrice et gardienne du sens, elle accentue la nature sémantique de la Mode, car, par le discontinu de ses nomenclatures, elle multiplie les signes là même où le réel, ne proposant qu'une matière continue, aurait du mal à signifier finement. (1967: 307)

Le système de la mode a une force sémiologique impensable; dans ce système, «la langue tient un rôle régulateur, tout entier soumis à des fins sémantiques» (308). L'histoire de son lexique est une mine. La lexicologie sociale historique proposée par Greimas est à poursuivre. Elle nous signale précisément «l'actualité du saussurisme», d'après le titre d'un de ses articles, daté de 1956 (Greimas 2000: 371-380; 1956: 191-203). À travers le système de la mode, Greimas rencontre Claude Lévi-Strauss et Sigmund Freud. La lexicologie culturelle d'Alain Rey est une preuve évidente de ses innovations, à partir de l'analyse du vocabulaire de la mode.

Une seule preuve pour confirmer l'importance des thèses de Greimas: le lien entre la mode et l'art, avec la production d'un nouveau langage. D'ailleurs, pourquoi Sonia Delaunay aurait-elle inventé la mode simultanée (Molinari 1987), qui mériterait plus d'attention? Pourquoi le Futurisme aurait-il consacré une importance totale au phénomène de la mode, en produisant quatre manifestes spécifiques – à ma connaissance – (*Manifeste du Vêtement masculin futuriste*, *Manifeste de la Mode féminine futuriste*, *Manifeste futuriste du Chapeau italien*, *Manifeste anti-neutre*: Crispolti 1986)?

Le système de la mode est l'un des systèmes du monde. C'est l'un des piliers de la sémiotique. C'est grâce à ce système qu'Algirdas Julien Greimas découvre un «système de signes» et qu'il va analyser «ce qui se passe sous les signes» eux-mêmes (Arrivé 2000: XI). Sa *Sémantique structurale* et son *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* – ce dernier en collaboration avec Joseph Courtès (Greimas 1966; 1979) – naissent de ses deux thèses sur le langage de la mode de 1929-1930, en 1948, avec son «optimisme épistémologique inébranlable» (Arrivé 2000: XII). Michel Arrivé nous confirme que *Le système à la mode* de Roland Barthes a son origine dans l'amitié avec Greimas et dans le projet d'une thèse sous la direction d'André Martinet.

Le futile de la mode est un formidable monde sémiologique. Sémiologie greimasienne et sémiotique barthésienne se croisent au carrefour de la mode, de ses journaux, de sa langue et de sa vision du monde. L'immense *corpus* du vocabulaire de la mode vers 1830, sur le plan synchronique et diachronique saussuriens, devient le point de départ de la grande aventure de la sémiotique, de la sémantique et de la linguistique actuelles.

Le lexique s'insère enfin dans l'histoire, en rapprochant le mot de son entourage réel. Ferdinand de Saussure cesse «d'être une vague référence plus ou moins suspecte» (Arrivé 2000: XV), et s'impose comme le point de départ des recherches qui ont changé la linguistique et la lexicologie, en devenant des points de repère des sciences humaines.

«L'épistémologie générale des sciences de l'homme» naît du vocabulaire de la mode. Maurice Merleau-Ponty lui-même (1953-1960) va s'inspirer de Greimas, pour sa «conception du langage où le sens est immanent à la forme linguistique» (Greimas 2000: 372, 373).

La mode trace «une nouvelle philosophie de l'histoire» (371), avec un signifiant qui est un système de signes. «Le signe vestimentaire – observe Roland Barthes – est un syntagme complet, formé par une syntaxe d'éléments» (1967: 242). Tout va changer, en linguistique et en sémiotique. Le reste est sous notre regard de chercheurs. Non seulement une dialectique entre synchronie et diachronie, mais un langage vivant, sémiotiquement productif.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Anonyme, 1823, *Cravatiana, ou Traité général des cravates*, Paris, Ponthieu.
- Arrivé M., 2000, *Préface mêlée de souvenirs sur la préhistoire de la sémiotique*, in A.J. Greimas, *La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque. Thèse pour le Doctorat ès lettres présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*, T.F. Broden-F. Ravaux-Kirkpatrick (eds.), Paris, Presses Universitaires de France (Formes sémiotiques): IX-XXV.
- Bailleux N.-Remaury B., 1995, *Modes & vêtements*, Paris, Gallimard (Découvertes).
- Balzac H. de, 1938a, *Des mots à la mode*, in *Œuvres diverses*, t. 2, M. Bouteron-H. Longnon (eds.), Paris, Conard: 33-37.
- , 1938b, *Traité de la vie élégante*, in *Œuvres diverses*, t. 2, M. Bouteron-H. Longnon (eds.), Paris, Conard: 152-184.
- Barthes R., 1967, *Système de la mode*, Paris, Seuil.
- Baudelaire Ch., 1976, *Le peintre de la vie moderne*, in *Œuvres complètes*, t. 2, Cl. Pichois (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade): 683-724.
- Brunot F., 1928, *Les mots témoins de l'histoire*, in *Institut de France, séance publique de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres du 23 novembre 1928*, t. 2, Paris, Firmin-Didot.
- Crispolti E., 1986, *Il Futurismo e la moda. Balla e gli altri*, Milano, Marsilio.
- Darmesteter A., 1932, *La vie des mots étudiée dans leurs significations*, Paris, Delagrave (Archives Karéline), (1886).
- Fusco Girard G., 2012, *Mallarmé «Dernière Mode». L'infinito e il nulla*, Fasano, Schena (Biblioteca della Ricerca, Cultura straniera 161).
- Girard C., 2005, *Mode, encadré culturel* in A. Rey-D. Morvan (eds.), *Dictionnaire culturel en langue française*, t. 3, Paris, Le Robert: 672-674.
- Greimas A.J., 1956, *L'actualité du saussurisme (à l'occasion du 40^e anniversaire de la publication du «Cours de linguistique générale»)*, «Le Français Moderne» 24.3: 191-203.
- , 1966, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.

- , 2000, *La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque. Thèse pour le Doctorat ès lettres présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*, T.F. Broden-F. Ravaux-Kirkpatrick (eds.), Paris, Presses Universitaires de France (Formes sémiotiques).
- Greimas A.J.-Courtès J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- Guillemard C., 1991, *Les mots du costume*, Paris, Belin (Le français retrouvé).
- La Bruyère J. de, 1992, *Les Caractères ou Les mœurs de ce siècle, précédé de Les Caractères de Théophraste traduits du grec*, in P. Soler (ed.), *Moralistes du XVII^e siècle. De Pibrac à Dufresny*, Paris, Robert Laffont (Bouquins).
- Mallarmé S., 1998-2003, *Œuvres complètes*, 2 t., B. Marchal (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1995, *Correspondance complète. 1862-1871*, suivi de *Lettres sur la poésie. 1872-1898*, B. Marchal (ed.), Paris, Gallimard (Folio classique).
- Merleau-Ponty M., 1953-1960, *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard.
- Molinari D., 1987, *Sonia Delaunay*, Paris, Nouvelles Éditions Françaises.
- George S.-Pumon R., 2012, *Modes du XVII^e siècle*, Paris, Falbalas (Empreintes de mode).
- Nyrop K., 1899-1925, *Grammaire historique de la langue française*, 5 t., Copenhague, Gyldendal.
- Rey A., 2005, *Mode et société, encadré culturel*, in Rey A.-Morvan D. (eds.), *Dictionnaire culturel en langue française*, t. 3, Paris, Le Robert: 674-675.
- Rey A. (ed.), 2010, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert.
- Rey A.-Morvan D. (eds.), 2005, *Dictionnaire culturel en langue française*, 4 t., Paris, Le Robert.
- Rodi N., 2012, *Les 101 mots de la mode à l'usage de tous*, Paris, Archibooks et Sautereau (101 mots).

ROBES DE LINON BLANC PRÈS DE LA MER

Jacques Dubois
UNIVERSITÉ DE LIÈGE

Ouvrons *À la Recherche du temps perdu*, et plus précisément *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* en sa deuxième partie, là où vient d'apparaître la petite bande des «jeunes filles», comme surgie de la mer et des flots. Si, pour le héros, Albertine Simonet se détache d'emblée du lot, c'est d'abord avec la bande entière qu'il dépense ses journées en occupations charmantes. Parties de furet, goûters au bord de la falaise, devoirs de vacances faits en groupe, soit tout un enchantement de plaisirs adolescents, baignés dans la lumière de l'été. L'un des passe-temps favoris des jeunes gens est cependant de se rendre jusqu'à l'atelier d'Elstir, artiste peintre qui montre beaucoup de bienveillance envers ces gamines qui s'inscrivent si aisément, avec leurs jolies toilettes, dans son répertoire esthétique. Au cours de leurs conversations, Albertine et le héros ont eu l'occasion de s'expliquer sur la façon de s'habiller de Mme Elstir, une façon si simple qu'elle paraît très quelconque à Marcel, mais dans laquelle Albertine reconnaît la marque du peintre, ce peintre qui possède au suprême degré «le goût sûr et sobre des choses de la toilette» (Proust 2011: 447). Or, ce goût, la jeune fille va bientôt le partager, «avertie [qu'elle est] par un instinct de coquette et peut-être par un regret de jeune fille pauvre qui goûte avec plus de désintéressement, de délicatesse chez les riches ce dont elle ne pourra se parer elle-même» (*Ibidem*). Et, tout comme l'artiste, elle ne va plus cesser d'associer et presque de confondre une science de la nouvelle peinture, celle dite de plein air – représentée précisément par Elstir – et une passion pour les vêtements que portent les gens chics et que propose la haute couture.

Dans ce contexte s'inscrit une scène dont nous allons suivre le mouvement joyeux¹. Les jeunes filles présentes y excitent la verve du peintre et spécialement celle d'Albertine. Cette dernière adhère si bien à tout ce que

1 Aux pages 459-464 de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, partie «Noms de pays: le pays».

soutient Elstir qu'elle fait équipe avec lui devant un Marcel un peu pataud et qui met du temps à comprendre qu'à Balbec vie balnéaire, art de se vêtir et art de peindre, c'est tout un pour les gens qui sont 'dans le vent' (c'est bien le cas de le dire). À ce moment, nous savons déjà qu'en bon peintre impressionniste, Elstir cultive une volonté de se faire ignorant, de renoncer à des notions générales comme 'la ville' ou 'la mer' au profit de sensations immédiates et de leur rendu. On pense à Monet, à Degas, à Whistler et à quelques autres. Et il est permis de voir dans cette esthétique fusionnelle, sensitive et instantanée tout un équivalent de procédés que l'on trouve à même la prose proustienne.

Mais nous voilà avec le groupe au moment où le héros rappelle à nouveau qu'il était venu à Balbec dans l'espoir d'y voir une mer tempétueuse voilée de brumes mais que, découvrant les jeunes filles et l'agrément de la plage au soleil, il s'est converti à une mer lumineuse et calme. Au gré de cette distinction opérée entre deux 'climats', le héros ne fait que s'approprier un moment de l'histoire de la peinture en France, celui qui assure la transition entre Étretat agité d'orage tel que peint par Gustave Courbet à un Étretat revenu au calme que figura Claude Monet.

La scène à l'atelier tient en une conversation passionnée et plus ou moins décousue entre les trois personnages que sont Elstir, Albertine et le héros doublé de son narrateur. Très parlée, elle est par ce qu'elle décrit avec un rare entrain l'une des plus radieuses et des plus euphorisantes de la *Recherche*. Divers éléments contribuent à ce moment de grâce. C'est d'abord que celui-ci répercute ce 'climat jeunes filles' qui émane des journées estivales passées à Balbec avec la petite bande. C'est ensuite que le plasticien s'explique sur son art non pas depuis une œuvre accomplie mais à partir de ses sources d'inspiration puisées dans le réel le plus immédiat. C'est enfin et surtout que, sous le couvert de parler peinture, Elstir secondé par Albertine en vient à évoquer essentiellement la mode et la beauté du vêtement féminin. Et c'est un peu comme si, entre l'art de peindre et celui de créer ou de porter un vêtement, il n'était aucune solution de continuité. Tout cela dans une sorte d'exubérance du plaisir esthétique et, plus largement, de la jouissance sensible.

I. BALBEC VS VENISE

Toute la scène montre un Elstir exalté par une réalité ambiante qu'il rend présente par évocation. Et de parler des régates et des courses de chevaux telles qu'il se plaît à les fréquenter au milieu de femmes élégantes et dans la merveilleuse lumière d'un été marin. Cependant, le héros, qui n'est pas encore pleinement acquis «au vulgaire été des baigneurs» (Proust 2011: 459) et avoue ne pas fréquenter les hippodromes, offre une espèce de résistance à son interlocuteur en risquant une comparaison entre la peinture nou-

velle et la peinture des fêtes vénitiennes représentées par Carpaccio ou par Véronèse. Façon pour Marcel de céder du terrain tout en protégeant le goût qu'il a de l'ancien. Vous avez raison, concède Elstir au novice, c'était également des fêtes nautiques avec femmes en toilettes somptueuses et embarcations toutes baignées d'eau. Et d'ajouter sous-entendant la proximité avec la peinture qu'il fait: «On ne savait plus ou commençait la terre, où finissait l'eau, qu'est-ce qui était encore le palais et déjà le navire, la caravelle, la galéasse, le Bucentaure» (460).

Ainsi, dans un même mouvement, hommage est rendu aux fêtes vénitiennes, aux belles dames qui les peuplaient, à leurs riches atours et aux peintres qui ont représenté tout cela. Déjà à ce moment la jeune Albertine, qui partage l'enthousiasme du maître, vient en renfort et dit son admiration pour la mode vénitienne d'autrefois tout en exprimant, dans une confusion juvénile et sympathique du passé et du présent, son désir de visiter la reine de l'Adriatique (où elle n'ira jamais). Mais justement, entre passé et présent, Elstir fait diplomatiquement la jonction en révélant aux assistants l'existence de Fortuny, ce couturier contemporain d'origine espagnole qui, à Venise même, a retrouvé le secret de fabrication des étoffes et robes d'autrefois. Bien plus tard, le héros fera d'ailleurs faire pour Albertine des toilettes inspirées par les robes de ce Fortuny telles que les porte par ailleurs une duchesse de Guermites réputée pour son élégance².

Dès ce préambule vénitien, Elstir rassemble déjà trois ordres de réalités qui, dans sa bouche et dans son esprit, semblent ne faire qu'un: des fêtes et parades en des lieux aquatiques admirables, des vêtements brillamment portés par de belles dames, une riche peinture qui rend l'ensemble. De surcroît, hier comme aujourd'hui, cette dernière semble n'avoir qu'un rôle d'enregistrement tant est beau ou «joli» – ce dernier terme faisant florès dans la bouche de l'artiste – ce qu'il revient à l'artiste de transposer sur ses toiles. L'amusant est qu'à nouveau la pétulante Albertine vienne à la rescousse d'Elstir, mais avec une désinvolture cavalière envers l'art. Pour elle, Venise et ce que la ville inspire proposent surtout des jouissances matérielles, que l'art en rende compte ou non. Avide, la jeune fille veut voir, veut voyager, veut s'habiller, veut sans doute partager les fêtes, et la petite bourgeoise qu'elle est attend visiblement que quelqu'un lui offre tous ces biens de la terre. Le peintre pronostique qu'elle les obtiendra. Marcel, lui, observe en silence. Mais c'est un peu comme si Albertine prenait date: étant donné son élan juvénile, ne lui revient-il pas de droit qu'un jour elle satisfasse les désirs que, dans un petit atelier de Balbec, un artiste a fait naître en elle?

Est-ce à dire que la petite Simonet dans son aspiration candide à profiter des joies du monde mette sur le même pied tous les registres évoqués

2 «De toutes les robes ou robes de chambre que portait Mme de Guermites, celles qui semblaient le plus répondre à une intention déterminée, être pourvues d'une signification spéciale, c'étaient ces robes que Fortuny a faites d'après d'antiques dessins de Venise» (Proust 1991: 27).

dans une conversation tourbillonnante? Certes, un goût des technologies modernes (yacht et automobile) l'anime entièrement. Néanmoins, la fille au vélo, au polo et au diabolo semble placer par-dessus tout sa passion des belles toilettes sans distinction d'époque. Plus tard, alors qu'elle partagera, dans *La Prisonnière*, l'existence de Marcel, ce dernier dira qu'elle surpasse en goût vestimentaire la duchesse de Guermantes et mettra ce sens de la mode au compte de son intelligence.

2. UNE ESTHÉTIQUE DE LA SIMPLICITÉ

Mais, pour Elstir précisément, il n'est plus temps de barguigner. Il a certes admis le caractère grandiose des embarcations et vêtements de jadis; mais subitement le voilà qui bascule du côté du seul contemporain, «car pour en revenir à nos modernes bateaux de plaisance, c'est tout le contraire que du temps de la 'Reine de l'Adriatique'» (Proust 2011: 461). Coup de force choquant en contexte, car c'est comme si le contemporain annulait l'ancien, et ce au nom d'un seul critère, celui d'une simplicité qui émanerait de la mer, non bien évidemment d'une mer tumultueuse mais de celle qui durant l'été affiche sa profondeur unie et tranquille. Écoutons la profession de foi: «“Le plus grand charme d'un yacht, de l'ameublement d'un yacht, des toilettes de yachting, est leur simplicité des choses de la mer, et j'aime tant la mer!”» (*Ibidem*).

Et plus loin le peintre de renchérir et d'expliciter:

«Ce qu'il y a de joli dans nos yachts – et dans les yachts moyens surtout, je n'aime pas les énormes, trop navires, c'est comme pour les chapeaux, il y a une mesure à garder – c'est la chose unie, simple, claire, grise qui par les temps voilés, bleuâtres, prend un flou crémeux». (*Ibidem*)

Bateaux et chapeaux, c'est toujours la même conjonction de la navigation et de la mode vestimentaire, l'une et l'autre réconciliées dans une humeur marine et dans des tonalités qui renvoient aisément aux peintres du plein air. Et, en chacun des qualificatifs choisis pour décrire ces réalités, on croirait reconnaître à nouveau la touche du peintre, d'un peintre confondant nature, fabrication et art en un seul ensemble. Tout se passe même comme si le style était donné par avance à l'artiste, qui n'avait plus qu'à en reproduire l'effet sur sa toile. Mais, de tableau à faire ou se faisant, il n'est pas question pour l'instant. La vie est là, simple et tranquille: pourquoi faudrait-il en donner l'équivalent pictural et non simplement l'enregistrer dans sa beauté? Elstir ne semble guère songer à se mettre au travail. Son adhésion enthousiaste est un acte esthétique suffisant à lui seul et qu'il nous entraîne à

difficile à partager. Se glisse néanmoins dans le commentaire une discrète note où le peintre semble avouer son ‘faire’: «“Il faut cependant que la pièce où l’on se tient ait l’air d’un petit café”» (*Ibidem*). Prenons cette phrase pour une indication de régie, encore que l’on puisse imaginer Elstir suggérant le choix d’un bateau ayant cette particularité.

Mais, pour suivre, l’artiste va relancer son propos admiratif en se centrant sur les seuls vêtements féminins et en énumérant quelques tissus mêlant coton, soie, laine et lin, tous se montrant accueillant à la blancheur. Et de citer la toile, le linon, le pékin, le coutil, plus loin le barège. Puis il va centrer son éloge de façon plus précise en se fixant *ex abrupto* sur le cas particulier d’une Mlle Léa, personnage qui, dans la *Recherche*, ne fait jamais que des apparitions fugaces et toujours du côté lesbien. Mais, homosexuelle ou pas, Léa portait aux courses «un petit chapeau blanc et une petite ombrelle blanche» (*Ibidem*) qu’Elstir dit ravissants.

Pourquoi ce chapeau et pourquoi cette ombrelle et même pourquoi cette Léa? Pour faire comprendre les choses à l’aide d’une référence à lui familière, le héros-narrateur va se reporter aux soufflés fameux que réussissait chez ses parents la domestique Françoise: c’était affaire de ‘tour de main’. Mais de qui serait le tour de main dans le cas présent? De la modiste sans doute, qui a si bien coupé le chapeau et lui a donné son modelé. Mais tour de main encore – ou tour de tête – de celle qui a choisi le chapeau et le porte avec grâce. Finalement, c’est aux modistes que le héros-narrateur rendra hommage dans les termes les plus choisis:

Je ne pouvais plus mépriser les modistes puisque Elstir m’avait dit que le geste délicat par lequel elles donnent un dernier chiffonnement, une suprême caresse aux nœuds ou aux plumes d’un chapeau terminé, l’intéressait autant à rendre que celui des jockeys (ce qui avait ravi Albertine). (Proust 2011: 464)

Dans le rapprochement entre le chapeau de l’élégante et le soufflé de la cuisinière, on peut sentir percer l’ironie. Et pourtant pas vraiment. N’est-il pas un art véritable du soufflé réussi? Éloge de la modiste ou de la cuisinière, on retrouve là l’hommage que Proust aime à rendre à l’art et au goût de ceux qui travaillent de leurs mains. De même, c’est un peu par défi que l’écrivain fait de Mlle Léa, personne sexuellement compromettante, un modèle de raffinement. Même une lesbienne avide de liaisons discutables peut s’illustrer par son élégance.

Ici s’amorce une controverse où, cette fois encore, notre héros n’a pas le beau rôle. Pour lui qui prétend mépriser le luxe, beaucoup de toilettes se valent. Et de citer des ombrelles qu’il a remarquées. Mais aussitôt Elstir de protester avec violence, s’appuyant sur le bon goût d’Albertine qu’il devine plus qu’il ne le voit à l’œuvre. Et le narrateur de noter:

Homme d'un goût difficile et exquis, il faisait consister dans un rien qui était tout, la différence entre ce que portaient les trois quarts des femmes et qui lui faisait horreur et une jolie chose qui le ravissait, et au contraire de ce qui m'arrivait à moi pour qui tout luxe était stérilisant, exaltait son désir de peindre «pour tâcher de faire des choses aussi jolies». (461-462)

Fort de ses prérogatives, l'artiste tranche à toute volée et va jusqu'à remettre sa jeune alliée à sa place, lui faisant remarquer que la mode des femmes voyageant en automobile n'en est encore nulle part. Et d'enchaîner avec la liste des grands couturiers parisiens de l'époque, où voisinent les sœurs Callot, Jacques Doucet, Madeleine Chéruit et Jeanne Paquin. Dommage qu'à cet instant il n'en dise pas plus des tendances de la mode contemporaine et, par exemple, de la préoccupation toute récente de créer des vêtements qui libèrent le corps de la femme et lui permettent l'accès aux sports. Toujours est-il qu'au moment où le héros-narrateur, faisant la bête comme par jeu, s'étonne de ce qu'il y ait une grande différence entre le travail de ces noms prestigieux et des couturiers plus quelconques, il se fasse à son tour rabrouer par Albertine qui lui adresse un gaillard «mon petit bonhomme» (462), dont elle s'excuse aussitôt. Après tout, à ce moment-là, ils se connaissent si peu...

Voilà donc qu'entrent en scène une haute couture française qui annonce la Belle Époque mais tout autant une certaine modernité à laquelle applaudit le représentant du monde de l'art. Or, le héros y vient lui-même, et ce au prix d'un renoncement intime dans lequel vient de l'entraîner la coalition du peintre Elstir et des jolies naïades du bord de mer, avec Albertine en figure de proue.

3. L'ABJURATION DE MARCEL

Les belles pages que nous venons de lire et dans lesquelles différentes thématiques s'entrecroisent et se recoupent autour d'une idée de l'art moderne étroitement liée à la mode vestimentaire vont se terminer par l'évocation insistante de la façon dont le héros du roman a basculé d'une esthétique que l'on oserait dire mi-romantique et mi-parnassienne (il cite trois vers de Lecomte de Lisle) à une conception de la beauté bien autre. Au centre de l'opposition: la mer, encore et toujours. D'un côté, un océan immémorial battu par la tempête ou envahi par les brumes et, de l'autre, une mer beaucoup plus domestiquée – le narrateur la rapporte tantôt à une architecture et tantôt à l'industrie – avec baigneurs et bateaux et caractérisée cette fois par «l'imperceptible reflux de l'eau» (463). Une mer qui ne fait pas de vagues, oserait-on dire, mais qui n'en a pas moins sa magie et sa profondeur, dont l'artiste qui en a fait son grand thème doit saisir la secrète pulsation. Une mer assoupie sous le soleil.

Une mer riche d'échos modernistes, le narrateur n'hésitant à lui associer non seulement les grands couturiers mais encore les expositions universelles qui, récemment encore, faisaient bailler d'ennui le jeune Marcel.

Mais pourquoi cette insistance sur la volte-face du héros, d'autant moins glorieuse qu'elle est soudaine et sans justification profonde? Trois raisons semblent jouer. Tout d'abord et de façon sous-entendue, la conversion d'une esthétique à l'autre a toutes les allures d'un coup de foudre et ne peut que renvoyer à l'amour que le héros porte déjà à Albertine. Celle-ci est si souvent citée dans la séquence que l'on comprend aisément que l'amour pour la jeune fille passe par son univers, celui auquel elle appartient si intensément à Balbec avec plage de sable, digue du bord de mer et Grand Hôtel.

La seconde raison est que le jeune homme se trouve assez ridicule de s'être contraint à ne pas voir la mer comme elle est là où il est venu passer l'été, en se laissant dominer par des références littéraires et scolaires. C'est en déniait tout le meilleur du décor balbéquien, à savoir les yachts, les baignades, les courses de chevaux et les délicieuses tenues estivales qu'il est parvenu à ses débuts sur la côte à maintenir son mythe d'un océan violent et ténébreux. Longtemps, nous dit-il, il s'est fait un écran de ses mains, pour ne pas voir le visible! Bref, Marcel conçoit qu'il est vieux jeu face à un Elstir, qui certes ne rejette pas le passé et ses grandes réussites picturales, mais invente une autre forme de beauté dont toute la force consiste à renouer avec la nature en ce qu'elle a de concret et d'immédiat. Face au *credo* du peintre comme aussi à ce portrait de Miss Sacripant entr'aperçu à un autre moment dans l'atelier du même, le héros-narrateur doit bien rendre les armes et ouvrir, fût-ce timidement, les bras à la modernité.

En troisième lieu joue en sourdine la découverte qu'il est, entre la nature et l'art, des médiations ou des formes de transmission qui peuvent plaire au narrateur proustien et le feront durablement. Et la mode vestimentaire joue ici un rôle essentiel. En forçant juste un peu, nous dirons que l'art nouveau tel qu'Elstir le pratique préfère, au travail traditionnel de représentation, un travail de pure *présentation*. S'agissant des tenues féminines, cela tient à ce que celles-ci sont déjà des productions artistiques, des objets manufacturés qui, dans leur beauté tout à la fois sophistiquée et simple, ne demandent en quelque sorte qu'à immigrer dans la toile du peintre. Ainsi, l'objet beau (la robe, le chapeau, l'ombrelle) se donne à l'artiste dans son décor naturel (la mer, la plage, le champ de courses), où il suffit d'aller le chercher pour l'introduire ensuite dans le cadre de la représentation. C'est bien, nous paraît-il, ce que prétend faire Elstir.

Mais le narrateur choisit d'inverser la perspective lorsqu'il explique le phénomène tel qu'il l'a vécu:

une marine de lui où une jeune femme, en robe de barège ou de linon, dans un yacht arborant le drapeau américain, mit le

‘double’ spirituel d’une robe de linon blanc et d’un drapeau dans mon imagination qui aussitôt couva un désir insatiable de voir sur le champ des robes de linon blanc et des drapeaux près de la mer, comme si cela ne m’était jamais arrivé jusque-là. (*Ibidem*)

Trois occurrences donc de la robe blanche et du drapeau: celle de la toile peinte, celle de l’inscription dans l’imagination et celle de la vision réelle telle qu’elle est désirée et qui va sûrement se produire. Chemin inverse de celui qu’a accompli l’artiste; chemin d’un apprentissage un peu scolaire, puisqu’il ne vient pas d’un mouvement spontané. Mais comment en vouloir au jeune homme qui, à Balbec, doit se défaire des présupposés de sa culture classique pour découvrir un monde neuf en même temps qu’un art nouveau? Toujours est-il qu’Elstir apparaît comme un bon maître, doublé qu’il est de cette assistante douée qu’est la jeune naïade qui sent naturellement les choses et les répercute autour d’elle.

4. NOUVELLE CULTURE ET TABLEAU SOCIAL

En un sens, toute la problématique des *Jeunes filles en fleurs* se condense dans la scène à l’atelier d’Elstir que l’on vient de parcourir. Et elle en dit long sur le pouvoir des artistes dans la *Recherche*, de l’écrivain Bergotte au musicien Vinteuil. Pour le héros, toute une initiation est en cours, et il s’agit, par l’entremise des jeunes filles si soudainement rencontrées, de prendre la mesure d’un monde tout neuf, celui des vacances adolescentes au bord de la mer et celui des premières amours – encore qu’avant Albertine il y ait eu Gilberte Swann pour le jeune Marcel. Mais cet univers est bien plus qu’il n’en a l’air, car il s’inscrit au plus intime d’une culture, celle des loisirs voués aux jeux et aux sports, celle d’une certaine dissolution des différences sociales les plus visibles, celle d’une esthétisation de la vie collective dont profite principalement la classe du milieu – la classe moyenne, dira-t-on plus tard. Or, d’une certaine manière, directement ou par allusions, tous ces motifs s’entrecroisent dans la conversation qu’échangent un adulte expérimenté et de très jeunes gens pleins d’appétits. L’enjeu ultime est celui d’une nouvelle modernité assumée par une classe sociale émergente et par des amateurs d’art férus de plein air.

Or, il ne va pas sans esprit de paradoxe que le motif le plus central de la scène soit celui de la mode vestimentaire à propos d’un espace dont la vocation sera de plus en plus de faire porter à ceux qui le fréquentent des habits propices à la pratique des sports et pouvant aller jusqu’à la dénudation d’une partie du corps. On regrettera d’ailleurs que, dans l’épisode Balbec, Proust ne fasse pour ainsi dire pas état ni des tenues vouées à la baignade ni de celles réservées au tennis ou au golf. Un esprit balnéaire est convoqué mais ce qui l’illustrerait le plus aisément n’est pas présent. Dans *Albertine disparue*, en

revanche, il sera bien question d'ébats lesbiens entre femmes fort peu vêtues, mais cela se passera au bord d'une rivière dans la campagne. Cette fois, la mode serait vraiment hors de propos.

Mais à Balbec règne au total une grande retenue, et l'on ne voit pas les jeunes filles se baigner. Et pourtant, le beau temps, la lumière, la plage pourraient susciter bien des conduites vestimentaires inédites et surprenantes. Seul finalement ce rejeton de la plus vieille aristocratie qu'est Robert de Saint-Loup semble avoir entendu cet appel à une fantaisie adaptée au lieu fréquenté et au décor pratiqué. Et c'est comme tel que le perçoit un Marcel ébahi:

Vêtu d'une étoffe souple et blanchâtre comme je n'aurais jamais cru qu'un homme eût osé en porter, et dont la minceur n'évoquait pas moins que le frais de la salle à manger, la chaleur et le beau temps du dehors, il [Saint-Loup] marchait vite. Ses yeux, de l'un desquels tombait à tout moment un monocle, étaient de la couleur de la mer. (Proust 2011: 296)

Ce rapide portrait déjà semble annoncer les propos impressionnistes qu'Elstir va tenir. Blancheur du vêtement, vivacité rafraîchissante, couleur marine des yeux, Robert pourrait sortir d'un tableau du peintre. Disons même que, paré de blanc et se répandant en gestes virevoltants, ce bel aristocrate semble fait pour parader sur une digue pendant l'été. Par ailleurs, il est bien accordé à l'univers elstirien en ce que sa description est, ici comme ailleurs, de conception métonymique, faisant de lui un être tout en éclats soudains (le monocle qui va et vient) comme en effets et reflets (la mer en ses yeux).

Mais pourquoi ce représentant emblématique d'une classe moribonde est-il ainsi rapproché par le récit de la culture des plages, de l'art impressionniste et de la classe moyenne? Certes, nous ne verrons aucun Guermantes goûter dans l'herbe ou jouer au furet. Ayant adopté, par sa mise, le style ambiant, Robert de Saint-Loup s'unit néanmoins au décor. On peut y voir un indice de ce que la partition sociale si marquée dans le Paris du temps commence à céder du terrain dès que l'on se trouve au bord de la mer. C'est là un fait d'époque que Proust souligne en indiquant qu'à Balbec les différences sociales sont affaiblies par le port de vêtements seyants pour la vie balnéaire. Mais, encore une fois, sans que soient jamais décrits les vêtements en question.

Reste tout de même qu'au bord de la mer, et notamment dans l'optique de la scène chez Elstir, les rapports sociaux subsistent, mais se voient transposés d'une manière que l'on dirait poétique ou presque. Et cela conduit Proust à prendre en compte une subtile tripartition: il y a le monde chic qui semble se limiter à donner un spectacle élégant à travers yachting, courses de chevaux, promenades en voiture, de quoi rappeler qu'il demeure dominant et grand détenteur des biens de ce monde; vient ensuite un groupe hétéroclite de classe moyenne qui réunit des estivants au sens le plus immédiat du terme et

qui, par ses loisirs et ses aventures amoureuses, manifeste son désir de participer à la nouvelle fête sociale; enfin est repérable, dans une sorte de coulisse, le monde laborieux des ouvrières de la mode (modistes et couturières), auxquelles on peut adjoindre ces exécutants que sont les jockeys ou même certains domestiques favorisés de l'hôtellerie (du maître d'hôtel au lift). Or, ce troisième groupe, apparemment en marge, n'en a pas moins élu sa propre noblesse, avec par exemple les grands couturiers. Alliés à un peintre comme Elstir, ces derniers ne seraient-ils pas vraiment les maîtres du monde à venir?

Est ainsi manifestée par le séjour du héros à Balbec une certaine redistribution des positions de classe. Elle indique que les différences distinctives sont en train de s'effriter, et qu'au bord de la mer elles le font dans une sorte de gaieté collective dont les «jeunes filles en fleurs» seraient comme l'avant-garde exubérante. Notons toutefois que, dans le rapprochement démocratique qui se produit de façon pour le moins symbolique, se maintient un régime de la rareté qui se revendique désormais de 'la simplicité'. Peu de vêtements sont réussis, peu de femmes s'habillent avec élégance, tranche vigoureusement Elstir. Or, les seules personnes citées pour leur réputation de bien se vêtir sont la femme du peintre ainsi que la comédienne Léa. Pas de duchesse de Guermantes ici, mais bien cette classe du milieu qui, par le biais du goût artistique et à l'écoute du bruit des vagues, s'est haussée dans la hiérarchie, battant pavillon de la simplicité vestimentaire. Albertine est bien de ce camp-là, et Marcel voudrait l'y suivre.

La simplicité serait donc sociale mais qu'en est-il de la blancheur des tenues? Elle est d'abord de la couleur des voiles au loin ou des tenues de tennis en ce temps. Mais surtout elle pourrait renvoyer le comportement humain à quelque chose d'originel, lui donnant un naturel qui est celui de la lumière d'été réverbérée par le sable. Et il n'est pas interdit de penser qu'elle représente en ce sens un pas en direction de la nudité, cette dénudation à laquelle aspireront de plus en plus par la suite les fervents de la vie balnéaire. La blancheur pourrait anticiper sur cette nudité, sa pâleur, son aisance. Le petit chapeau blanc recouvre à peine la tête charmante de mademoiselle Léa. Or, l'on sait que le naturisme balnéaire se revendiquera, lui aussi, d'une annulation des barrières de classe. En attendant, tout en blanc, Robert de Saint-Loup n'a pas le genre qu'il faudrait, et on le voit mal sur un court de tennis, même vers 1900.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Proust M., 2011, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard (Folio).
 —, 1991, *La Prisonnière*, Paris, Gallimard (Folio).

PAGNE E BOUBOU IN ALCUNE TRADUZIONI ITALIANE
DI ROMANZI CONTEMPORANEI DELL'AFRICA SUB-SAHARIANA
TRA TESTO E PERITESTO

Chiara Elefante

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Lorsque je retournai au pays, n'ayant presque rien oublié de ce qu'enfant j'avais appris, j'eus le grand bonheur de rencontrer, sur mon long chemin, le vieux Amadou Koumba, le Griot de ma famille. Amadou Koumba m'a raconté, certains soirs – et parfois, de jour, je le confesse – les mêmes histoires qui bercèrent mon enfance. [...] Dans la trame solide de ses contes et de ses sentences, me servant de ses lices sans bavures, j'ai voulu, tisserand malhabile, avec une navette hésitante, confectionner quelques bandes pour coudre un pagne sur lequel grand-mère, si elle revenait, aurait retrouvé le coton qu'elle fila la première; et où Amadou Koumba reconnaîtra, beaucoup moins vifs sans doute, les coloris des belles étoffes qu'il tissa pour moi naguère.

Birago Diop, *Les contes d'Amadou Koumba*¹

*Oh ces négresses que l'on rencontre dans les environs
du village nègre chez les trafiquants qui audent la
percale de traite
Aucune femme au monde ne possède cette distinction
cette noblesse cette démarche cette allure ce port cette
élégance cette nonchalance ce raffinement cette propreté
cette hygiène cette santé cet optimisme cette
inconscience cette jeunesse ce goût [...]
Elles s'habillent de boubous de différentes longueurs
qu'elles portent les uns par-dessus les autres ils sont*

1 Diop (1961: 10-12).

*tous d'une impression de couleur et de broderie variées
elles arrivent à composer un ensemble inouï d'un goût
très sûr où l'orangé le bleu l'or ou le blanc dominant.*

Blaise Cendrars, *Au cœur du monde*²

I. LE STOFFE E GLI ABITI AFRICANI: LA FORZA DEL LORO LINGUAGGIO

In epigrafe al presente studio, che si propone di analizzare in un ristretto corpus di traduzioni di romanzi dell'Africa sub-sahariana quali siano state, in un arco temporale di circa trent'anni (1979-2011), le varie scelte traduttive adottate rispetto ai due lessemi culturali *pagne* e *boubou*, ho voluto inserire la citazione di Birago Diop, mirabile sintesi del fascino del mondo delle stoffe e degli abiti africani, che rappresentano «un véritable langage visuel, et racontent l'histoire d'une famille ou d'un peuple. [...] Marque de pouvoir et de richesse, les textiles sont porteurs de messages symboliques, et ils jouent un rôle important dans la vie quotidienne et rituelle» (Mendy-Ongoundou 2002: 14, 17). Se ho aggiunto i versi del componimento di Blaise Cendrars «Les boubous» non è tanto, o non solo, perché rimandano al nome dell'abito per il quale mi sono proposta di analizzare le scelte traduttive, ma soprattutto perché suggeriscono quanto lo sguardo europeo sul codice vestimentario africano e l'influenza dell'estetica africana sulla moda europea siano stati e siano tuttora intensi e problematici.

Le stoffe e gli abiti africani sono «puissants symboles grâce auxquels on met en exergue les différences de statuts, d'âges ou de richesses» (Mendy-Ongoundou 2002: 41), e in quanto tali hanno sempre rappresentato, per gli scrittori, importanti elementi in grado di connotare i personaggi e i contesti delle loro opere di finzione, al punto che i passaggi che concernono tessuti, abiti e colori possono essere considerati veri e propri testi nel testo, che invitano il lettore a immaginare o ritrovare, nella memoria, l'impressione visiva di quel particolare abito, quella stoffa, quel colore. I tessuti e le tecniche di trattamento decorativo sono inoltre strettamente legati alla vita culturale, economica, religiosa, talvolta politica, e segnano le varie tappe della storia individuale, dalla nascita alla morte, così come collettiva:

Les usages sociaux des tissus en Afrique apparaissent de manière plus visible dans les rites institutionnels que sont les mariages ou les enterrements. Le tissu dit aussi le passage d'un statut à un autre lors, notamment, de rites de passage. Il matérialise cette transition entre l'état perdu et celui nouvellement acquis. (Fila-Bakabadio 2009: 41)

2 Cendrars (1985: 25-27).

Appare dunque evidente come chi traduce testi africani non può ignorare tali elementi, veri e propri «moyens d'expression culturelle, le mot 'culture' regroupant ici la tradition, les pratiques populaires et la vie urbaine» (Grosfilley 2004: 8), così come non può ignorare che l'estrema varietà di stoffe, e l'ampia nomenclatura correlata possono rivelare differenze etniche e religiose importanti, evidenziandoci «une Afrique plurielle, complexe et en mutation» (*Ibidem*).

2. I TESSUTI E GLI ABITI: TERRENO D'INCONTRO/SCONTRO TRA L'AFRICA E L'EUROPA

In secoli di presenza continua gli europei hanno senz'altro trasformato la cultura vestimentaria africana, arrivando talvolta a marginalizzarne la funzione simbolica e rituale. L'influenza occidentale è stata spesso contrastata, al punto che nel francese parlato in Africa sono apparsi neologismi di senso e di forma³ simbolicamente pregnanti. In Camerun, ad esempio, le occidentali calzature infradito sono state rinominate «sans-confiance»⁴ per indicarne l'inaffidabilità lungo i sentieri africani spesso fangosi e argillosi. Nella repubblica dello Zaire, sotto il regime Mobutu, venne imposta dallo stesso la moda dell'*abacost*, contrazione di 'à bas le costume', una creazione ibrida a metà strada tra la giacca e la camicia, portata chiusa e rigorosamente senza cravatta, per opporsi ai dettami vestimentari occidentali: «l'abacost [...] traduit un positionnement identitaire, affirmant qu'un homme n'a pas besoin de porter un costume-cravate pour être bien habillé» (Grosfilley 2004: 161)⁵. Per citare un ultimo esempio di neologismi o espressioni create *ad hoc*, nel francese parlato in Senegal è stata coniata l'espressione «l'homme au double pantalon» per designare un uomo che ha scelto di vestirsi all'occidentale⁶. Sul terreno dell'adozione di un codice, occidentale *versus* africano e

3 Nell'accezione di Jacques Dubois (1979: 196-197) secondo il quale grazie alla neologia di senso viene attribuito un nuovo significato a un termine o espressioni già esistenti, mentre il neologismo di forma si ottiene creando, a partire da elementi già esistenti nella lingua, nuove unità attraverso la prefissazione, la suffissazione, il troncamento...

4 Le abbiamo incontrate nel romanzo di Calixthe Beyala *Les honneurs perdus*: «le cortège [...] continua sa route entre les misérables bicoques faites de soleil couchant, de planches de bois pourries et barbouillées de chaux. Dans les sentiers, des sans-confiance rafistolés s'enfonçaient et restaient prisonniers de la boue» (1996: 19).

5 Nel 1972 il regista camerunese Daniel Kamwa realizza il cortometraggio *Boubou Cravate*, liberamente ispirato al racconto di Francis Bebey «Jimmy et l'égalité» inserito nella raccolta *Embarras & Cie* (1970: 49-53). Nel film un diplomatico africano, di ritorno al suo paese natale dopo un lungo soggiorno in Europa, si ritrova confrontato ad abitudini e costumi africani (cui simbolicamente rimanda il *boubou* del titolo) dopo averli per lungo tempo dimenticati a favore di consuetudini occidentali (la cravatta, appunto). Nel film è fondamentale la presenza di un domestico che durante una festa farà riemergere nel diplomatico i legami ancestrali con l'Africa.

6 Si veda, a tal proposito, il passaggio del romanzo di Mariama Bâ *Une si longue lettre*: «Les cauris, qu'une voisine lance sur un van, devant moi, ne me convient à l'optimisme ni quand ils restent ouverts, présentant leur creux noir signifiant le rire, ni quand le rassemblement de leurs dos tout blancs semble dire que s'avance vers moi 'l'homme au double pantalon',

viceversa, si ‘giocano’ opposizioni e rivendicazioni ben più profonde, come testimonia il seguente passaggio del romanzo *Demain j’aurai vingt ans* di Alain Mabanckou:

Monsieur Mutombo est le meilleur tailleur de la ville. [...] quand tu vois l’habit que monsieur Mutombo a fabriqué, tu vas être étonné et tu vas croire que c’est un vrai prêt-à-porter qui vient tout droit d’Europe, sauf que ce n’est pas dans une nappe et que tu ne sentiras pas l’odeur agréable qu’on sent sur les habits d’Europe car cette odeur-là ne vient que d’Europe et les Blancs sont tellement malins qu’ils nous cachent bien leur secret pour qu’on continue aussi à aimer et à porter leurs habits dans notre pays [...]. (2010: 28)

Se da un lato, in particolare tra gli anni Sessanta e Ottanta, le classi agiate africane hanno indossato abiti confezionati in Europa, mentre gran parte della popolazione oscillava tra il desiderio di copiare la moda occidentale e quello di salvaguardare abiti e stoffe legati alla tradizione, dall’altro anche gli stilisti europei, negli stessi anni, si volgevano verso il continente africano ricercandovi nuove fonti d’ispirazione: basti pensare a Paco Rabanne, Jean-Paul Gaultier, Christiane Bailly, o ancora alla prima mostra di abiti africani, realizzata nel giugno 1985, presso i grandi magazzini Printemps, intitolata *Afrique* (cf. Mendy-Ongoundou 2002: 126-130). A metà degli anni Settanta, con l’internazionalizzazione delle scuole di moda, si sviluppa un altro fenomeno interessante di interscambio tra la moda occidentale e quella africana: Chris Seydou, stilista del Mali, dà vita a una nuova generazione di creatori insistendo sull’importanza di far nascere un vero stile africano, che conservi almeno parte della tradizione dei tessuti e delle tecniche di lavorazione, pur rispondendo ai criteri e agli standard internazionali (cf. Pivin 1998: 7). Due strade si aprono allora per i nuovi stilisti africani: o reinterpretare, modernizzandoli, i modelli tradizionali, o disegnare abiti secondo le norme occidentali, utilizzando però materiali ‘made in Africa’ (cf. Mendy-Ongoundou 2002: 68).

Per poter tradurre testi che spesso alludono agli scambi nell’ambito della moda e del tessile, è assolutamente necessario capire in profondità ciò che i tessuti stessi, all’interno delle opere, veicolano. Un caso emblematico è dato dalla frequente presenza, in particolare in opere dell’Africa occidentale, del cosiddetto ‘tessuto africano d’Europa’, il wax. Agli occhi degli occidentali si tratta di una stoffa tipicamente ‘esotica’, rivendicata peraltro dagli stessi africani come un elemento identitario forte della loro cultura. Si tratta tuttavia, com’è noto, di un prodotto europeo, la cui iconografia riflette lo sguardo dei disegnatori bianchi sulle varie etnie africane e

promesse de richesses» (1979: 61-62). Nel testo è la stessa autrice a spiegare in nota, in particolare al pubblico francese, il senso dell’espressione.

[qui] ouvre le débat de l'altérité. À lui seul, il symbolise les projections des industriels occidentaux sur les populations africaines, et de quelle manière ces dernières ont su se le réapproprier. Le wax est un support de discours, mais aussi un lieu de mémoire. C'est sur cette étoffe et ses pagnes commémoratifs, que s'écrit l'histoire de l'Afrique et qu'elle s'énonce à travers des appellations souvent évocatrices. [...] Le wax est devenu en Afrique un repère vestimentaire, mais aussi identitaire [...]. au-delà de son origine occidentale, c'est véritablement sa réappropriation en tant qu'élément africain, en tant que lieu de projection culturelle, qui explique la popularité de cette étoffe. À travers le wax, c'est un jeu de pouvoirs entre Occidentaux et Africains qui est mis en place. Il y a en quelque sorte une lutte symbolique, dans laquelle d'une part, les groupes européens sont à la tête de la création iconographique des pagnes et décident des voies de leur diffusion, et d'autre part, les grossistes africains, par le pouvoir performatif de dénommer des dessins, parviennent à consacrer le wax et à détenir son marché. (Grosfilley 2004: 8, 32)

Negli ultimi anni, inoltre, molte fabbriche africane hanno iniziato a produrre wax molto più economici in Africa occidentale, cosicché, sia attraverso questa nuova produzione che grazie alla facoltà, mantenuta dai responsabili africani della commercializzazione, di dare un nome, e quindi attribuire un'identità al tessuto, il wax può essere definito un vero e proprio 'luogo di memoria'.

All'interno del corpus composto da dodici romanzi, tutti scritti da autrici/autori dell'Africa sub-sahariana, in gran parte occidentale⁷, solo in un caso ho constatato che chi traduce si è soffermato sul termine 'wax'. Si tratta delle traduttrici del romanzo di Calixthe Beyala *Les honneurs perdus*, Gaia Amaducci e Monica Martignoni, che fanno riferimento ai tessuti wax una prima volta in una nota a piè di pagina inserita per *pagne*, una seconda volta per quella inserita appunto per wax:

Al crepuscolo le ragazze di buona famiglia si legano il *pagne** sul petto e guardano invidiose le *doudous* che se ne vanno a battere.

7 I testi sono stati selezionati sulla base della data di pubblicazione delle traduzioni in italiano, in modo che si potessero eventualmente riscontrare linee di continuità o di rottura negli ultimi trent'anni, e sulla base del fatto che le opere fanno spazio alla tematica dell'abito e dei tessuti. Il corpus è ovviamente troppo ridotto perché si possano trarre conclusioni o si possano avanzare ipotesi esaustive su quali siano attualmente le tendenze traduttive in italiano rispetto alla terminologia della moda e del tessile africani; ritengo tuttavia si possano enucleare, dall'analisi di tale corpus, alcuni interessanti spunti di riflessione che potrebbero eventualmente suggerire ulteriori studi più ampi ed esemplificativi.

*[in nota] Taglio normalmente di circa tre metri (talvolta di più) da una pezza di tessuto di cotone stampato, alta circa 140 centimetri. Tradizionali sono i tessuti olandesi Wax, che da due secoli riproducono gli stessi disegni di colori vivaci. Sono usati anche tessuti stampati localmente, spesso in occasione di un evento che viene riprodotto (per esempio la visita del Papa, la nomina di un nuovo presidente) oppure stampati con tecniche artigianali tipo batik. Il pagne è utilizzato un po' come il sari indiano, anche per vestirsi avvolgendoselo intorno [N.d.T.]. (Beyala 2003: 14)

Djùdjù esige: un gallo bianco, tre capre, due pecore, sei metri di tessuto Wax* e mille franchi.

*[in nota] Tessuto olandese, base dell'abito tradizionale africano [N.d.T.]. (280)

Le due note testimoniano un'evidente difficoltà nel far affiorare l'importante valenza simbolica che il wax racchiude. Il fatto che le due traduttrici modifichino la lettera iniziale di wax, riportandola in maiuscolo quando il testo di Beyala sceglieva lo stile minuscolo, parlando genericamente di «tissu-wax» (Beyala 1996: 308), rivela che il tessuto, più che per i suoi aspetti culturali, viene trattato come un prodotto commerciale, una sorta di marchio di produzione, in sintesi come un nome proprio. È d'altronde questa, probabilmente, la ragione per la quale ho potuto constatare che molto spesso, nei romanzi dell'Africa sub-sahariana tradotti, non si trovano informazioni supplementari sul wax oltre a quelle offerte dal contesto: si ritiene evidentemente che il tessuto, di provenienza occidentale, il cui processo di fabbricazione è peraltro trasparente data l'origine inglese del termine 'wax', 'cera', non necessiti di un'aggiunta di informazioni. Tale scelta, certamente dettata dal desiderio di non interrompere la lettura e di non imporre un approccio esplicativo che potrebbe divenire etnocentrico, ha tuttavia un effetto che appiattisce la valenza simbolica dei contesti in cui il wax appare: il lettore ne ricava l'impressione che si faccia sempre e comunque riferimento al tessuto olandese, e se non ha competenze pregresse rimane privo di strumenti anche solo per intuire la complessità di un termine che racchiude invece parte della memoria storica africana.

3. PAGNE E BOUBOU, DALLA TRADUZIONE NEL TESTO ALLA PRESENZA NEL PERITESTO FINALE

Nel caso delle occorrenze di *pagne* e *boubou* all'interno del corpus ho invece potuto constatare una tendenza a soffermarsi sui due termini. Da un punto di vista strettamente etimologico, il primo lessema, *pagne*, attestato dapprima

al genere femminile (1637) e poi, dal 1691 al genere maschile, risale al portoghese ‘pano’ e al successivo spagnolo ‘pañó’, e designa «un pan de tissu» (Rey 1993: t. 2, 1401), mentre il secondo, *boubou*, «est emprunté (1867) au malinké, forme du mandingue, langue nigéro sénégalaise (groupe du Centre) où *bubu* désigne un singe et, par métonymie, sa peau» (Rey 1993: t. 1, 251). Simbolicamente parlando, «l’histoire du pagne en Afrique est l’histoire un peu de la transformation de la société africaine [...] de la rencontre entre plusieurs civilisations, africaine, européenne et indonésienne ou asiatique» (Grosfilley 2004: 26), e il *boubou* «est plus qu’un simple vêtement, c’est tout un style» (Gardi 2000: 9). Né l’uno né l’altro lessema compaiono ancora in fonti lessicografiche italiane, e dalla risposta che mi è stata data da chi si occupa dell’aggiornamento costante dello *Zingarelli* della lingua italiana, si può dedurre che la loro entrata non sia imminente.

All’interno del corpus preso in esame, in due casi si riscontra la traduzione. Sergio Zoppi, nel tradurre *Une si longue lettre* di Mariama Bâ, traduce sia *pagne* che *boubou*:

Chez les femmes, que de bruits: rires sonores, paroles hautes, tapes de mains, stridentes exclamations. [...] Les unes parlent du dernier tissu paru sur le marché. D’autres indiquent la provenance de leurs pagnes tissés. [...] Et l’on s’esclaffe et l’on roule les yeux et l’on admire le boubou de la voisine. (Bâ 1979: 14)

Quanto rumore tra le donne: risate sonore, parole pronunciate ad alta voce, battute di mani, esclamazioni stridenti. [...] Alcune parlano di una stoffa vista al mercato. Altre indicano la provenienza dei loro abiti tessuti a mano. [...] E scoppiano a ridere, strabuzzano gli occhi, ammirano la tunica della propria vicina. (Bâ 1981: 16)

Tale scelta è senz’altro motivata da varie ragioni, prima, fra tutte, quella che situa la traduzione nel contesto culturale e sociale dei primissimi anni Ottanta, quando da un lato il lettorato non aveva ancora a disposizione una ricchezza di testi appartenenti alla letteratura africana tale da rendergli familiare quell’universo di riferimento, dall’altro il fenomeno dell’immigrazione in Italia non era ancora così caratterizzante come sarebbe divenuto nei primi anni del XXI secolo. Una terza ragione, di tipo editoriale, può essere ipotizzata: la traduzione del testo è stata pubblicata in Italia dalla Società Editrice Internazionale, nella collana ‘La quinta stagione’, all’interno dunque di un progetto editoriale che non poteva ancora contare su un lettorato interessato in particolare alle letterature africane. Un secondo caso di traduzione è invece più recente: si tratta della traduzione di Monica Amari, rivista da Mario Bensi, pubblicata nel 1996, del romanzo di Ahmadou

Kourouma *Les soleils des indépendances*. La traduttrice opera una scelta di traduzione per *boubou*, ma rimanda al lettore, in una breve nota a piè di pagina, una sorta di ‘retrotraduzione’:

Donc il arriva. Les dioulas couvraient une partie du dessous de l'immeuble à pilotis; les boubous blancs, bleus, verts, jaunes, di-sons de toutes les couleurs, moutonnaient, les bras s'agitaient et le [sic] palabre battait. (Kourouma 1970: 11)

Infine, era arrivato. Le aiuole ricoprivano un lato della parte sottostante dell'edificio a palafitte; le lunghe tuniche* bianche, verdi, gialle, praticamente di tutti i colori, si accavallavano, mentre le braccia si agitavano e i discorsi fervevano.

*[in nota] Regolarmente con ‘tunica’ si è reso *boubou*, la lunga caratteristica veste di molte popolazioni africane. (N.d.T) (Kourouma 1996: 23-24)

Scelta diversa è stata invece fatta per *pagne*, che Monica Amari ha preferito non tradurre, aggiungendo una nota che lascia affiorare, dietro la spiegazione culturale del termine, la soggettività di chi traduce («si è preferito lasciarlo non tradotto»), non assunta tuttavia fino in fondo visto che la scelta pronominale va all’ indefinito ‘si’:

un voisin rappela qu'une nuit l'enterré lui avait apporté un caleçon et un pagne. (Kourouma 1970: 15)

un vicino ricordò addirittura che una notte il defunto gli aveva portato un paio di mutande e un *pagne**.

*[in nota] *Pagne*: telo multicolore, che veste, a mo’ di tunica, le donne dell’Africa nera. Il termine ricorre frequentissimamente nel testo, e si è preferito lasciarlo non tradotto. (Kourouma 1996: 28)

In altre quattro traduzioni⁸ viene fatta la scelta di aggiungere una nota per *pagne* o *boubou*. Per quest’ultimo termine solo Cristina Brambilla, autrice peraltro della prima traduzione del corpus in ordine di tempo, opta per la traslitterazione bubù, mentre tutti gli altri mantengono la grafia originale. Giordano Spiga, traduttore di *Cercatore d’Afriche*, in un breve testo prefativo intitolato «A proposito di alcune scelte di traduzione», motiva la decisione di apporre una nota per *pagne*, in controtendenza rispetto alla mancata delucidazione di molti altri termini della cultura africana, affermando che *pagne*

8 Si tratta di *L'avventura ambigua* (Kane 1979) nella traduzione di Cristina Brambilla, di *Cercatore d’Afriche* (Lopes 1995) nella traduzione di Giordano Spiga, de *Gli onori perduti* (Beyala 2003) nella traduzione di Gaia Amaducci e Monica Martignoni, e de *Il re di Kahel* (Monémemo 2009) nella traduzione di Gabriele Fredianelli.

«rientra nella competenza linguistica di un certo numero, almeno, di lettori francofoni» (Lopes 1995: 13). La nota, peraltro molto breve («La tipica tunica dei Neri africani, a colori vivaci. (N.d.T.)»: 25) ha dunque lo scopo, per il traduttore, di ‘allineare’ le competenze del lettore italiano a quelle dell’iniziale lettore francofono. In linea di massima si può rilevare una grande concisione delle note⁹, se si esclude il caso della traduzione di Gaia Amaducci e Monica Martignoni che per *boubou* appongono la seguente nota:

*[in nota] *Boubou*: Abito tradizionale di rappresentanza (per le occasioni importanti è il *grand-boubou* bianco o azzurro chiaro) costituito da tre pezzi: larghe brache fino al polpaccio, tunica spesso ricamata, con o senza maniche, che si infila dalla testa, non ha bottoni e ha numerose e grandi tasche con usi diversi; ampia toga o mantello che si infila come un poncho e si ripiega più volte sulle spalle. (N.d.T.) (Beyala 2003: 23)

La maggiore lunghezza della nota, che richiede indubbiamente al lettore una pausa importante per la lettura, è ancora una volta motivata, almeno così mi sembra, da una ragione anzitutto editoriale. La casa editrice che ha pubblicato *Gli onori perduti*, peraltro fondata dalla stessa Gaia Amaducci, è Epoché, che pubblica letteratura dell’Africa australe e mediterranea, dei Caraibi, dell’Oceano Pacifico e del medio Oriente, e si propone di diffondere, attraverso le sue collane guidate da un preciso progetto intellettuale, i testi a un pubblico quanto più ampio possibile. In questo caso dunque la nota non può che riflettere l’intento dell’editrice, visto che le due istanze, quella traduttiva e quella editoriale, coincidono; la completezza ‘culturale’ della nota risponde all’esigenza anche divulgativa del progetto editoriale, ed è evidente un chiaro intento di fornire al lettore elementi che gli consentano di immaginare, visivamente, la ricchezza dell’abito africano.

In altri quattro testi del nostro corpus¹⁰ le traduttrici / i traduttori optano per una scelta diversa; mantengono all’interno del testo sia *boubou* che *pagne*, non inseriscono note a piè di pagina, ma rimandano a un glossario finale una definizione dei due termini. La lunghezza delle definizioni varia molto da caso a caso, e non è lecito attribuire al solo traduttore la decisione sul grado di completezza delle singole entrate¹¹, così come d’altronde non è del tutto scontato imputargli l’autorialità del glossario, visto che nella mag-

⁹ Un altro esempio per *boubou* è la nota di Cristina Brambilla: «Bubù: parola africana (*boubou* nel testo francese). Indica una lunga tunica ricamata e ornata di passamaneria al collo (N.d.T.)» (Kane 1979: 37).

¹⁰ Si tratta di *Le radici della pietra* (Monénembo 1994) nella traduzione di Maria Teresa Palazzolo, di *Aspettando il voto delle bestie selvagge* (Kourouma 2001) nella traduzione di Barbara Ferri, di *Monnè, oltraggi e provocazioni* (Kourouma 2005) a cura di Egi Volterrani e di *Memorie di un porcospino* (Mabanckou 2009) nella traduzione di Claudia Ortenzi e Michele Simeoni.

¹¹ Subentrano infatti spesso ragioni economiche che spingono gli editori a limitare il numero di caratteri.

gior parte dei casi questa non viene esplicitata. Le entrate del glossario sono ordinate in ordine alfabetico, in linea di massima non presentano alcun rinvio alla pagina del testo nella quale il termine si trova, e si può riscontrare una certa oscillazione tra la scelta del corsivo o del carattere semplice. In un solo caso, vale a dire la traduzione di *Monnè, oltraggi e provocazioni*, a cura di Egi Volterrani, quest'ultimo, prima di elencare le voci del glossario, fornisce al lettore alcune informazioni sulla lingua utilizzata da Kourouma. La definizione di *pagne* nel glossario di Volterrani è la seguente:

Pagne (dallo spagnolo paño, 'pezzo di tessuto'): costituisce l'abbigliamento tradizionale delle donne di molte etnie africane. Originariamente era un tessuto di rafia decorato, poi si costituì di sette pezze di cotone tessute al telaio e cucite tra loro. Il pagne tradizionale era composto da cinque parti: laterale destra, interna e nascosta; laterale sinistra, visibile; superiore o di chiusura; inferiore; e infine centrale, decorata con il 'tema fondamentale'. (Kourouma 2005: 327)

Anche in questo caso il grado di approfondimento della definizione è in perfetta linea con il progetto editoriale, sempre di Epoché, e le caratteristiche della collana, 'Togu-na', il che rappresenta un'ulteriore prova, se ce ne fosse bisogno, che la traduzione è sempre e comunque mediazione: tra due voci, due testi, due culture, ma anche due posizioni, quella di chi traduce e quella di chi pubblica.

Vorrei citare un ultimo esempio di voce di glossario, sempre per *pagne*, nella traduzione *Memorie di un porcospino* di Claudia Ortenzi e Michele Simeoni:

pagne: è un particolare tessuto in cotone utilizzato sia come indumento, da portare intorno alla vita o sotto le ascelle, che come fascia per il trasporto di bambini o cibi (come nel testo). La sua caratteristica è l'essere costituito da un unico tessuto senza cuciture. Utilizzati in tutti i continenti e in culture molto diverse di Africa, America e Oceania, fra i pagne sono particolarmente rinomati quelli indossati dalle donne la prima notte di nozze e quelli decorati per accompagnare i defunti nell'aldilà (di cui spesso le decorazioni narrano la vita terrena). Il pagne è anche oggetto di valutazione estetica e simbolo di prestigio sociale: benché tutti ne posseggano uno, la ricchezza delle decorazioni è indice di un certo status all'interno della società. (Mabanckou 2009: 191)

L'approfondimento della definizione, le allusioni alla funzione rituale e sociale del *pagne* sono ancora una volta coerenti con la collana editoriale all'in-

terno della quale è edito il testo, la collana ‘Griot’, nata per pubblicare autori africani in grado di porre nuove domande sui concetti di origine, appartenenza, identità. È interessante osservare come chi ha redatto la voce abbia cercato di fornire al lettore un suggerimento visivo rimandandolo all’immagine di una madre africana che porta suo figlio sulla schiena, avvolto appunto in un *pagne*. È il segno d’altronde di come, ancor oggi, gli scambi tra Europa e Africa nel campo degli abiti e del tessile siano fecondi e destinati a durare, se è vero che è sempre più frequente l’utilizzo, da parte di madri europee, di fasce per il trasporto dei figli create a immagine di quelle africane, e spesso commercializzate con il nome appunto di *pagne*.

Due opere del corpus, una del 2002 e una del 2011¹², riportano infine all’interno del testo *boubou* e *pagne*, senza tuttavia aggiungere alcuna nota né spiegare i due termini nello spazio peritestuale del glossario.

Senza voler trarre conclusioni che risulterebbero poco fondate, data la ristrettezza del corpus, ritengo si possano tuttavia avanzare alcune ipotesi. L’analisi ha rivelato anzitutto la necessità, facilmente intuibile, che chi traduce testi africani che fanno uso della complessa simbologia di abiti e stoffe sappia riconoscerla e identificarne i molteplici livelli. Se appare oggi improbabile tornare alla traduzione di lessemi culturali quali *boubou* e *pagne*, si può constatare una certa tendenza, sempre più frequente da parte di alcuni traduttori ed editori, a spostare dal testo e dal peritesto a piè di pagina al peritesto finale, il glossario, alcune indicazioni culturali ritenute fondamentali. Tale spostamento risponde al desiderio di salvare la linearità del processo di lettura e lasciare al lettore piena libertà di consultare o meno il glossario, molto probabilmente in una fase di *post-lettura*. Rispetto alla nota a piè di pagina, che «investit davantage [...] le deuxième sens du supplément deridien, celui qui signale un manque, une absence de complétude» (Sardin 2007: 127), lo spazio peritestuale del glossario riduce forse il rischio che il lettore percepisca in chi gli sta dando un’informazione un atteggiamento etnocentrico, e lascia viceversa maggior spazio e tempo all’immaginazione del lettore, alla sua capacità, nel caso di abiti e stoffe, di ritrovare immagini visive, frammenti di memoria. Ogni tessuto, ogni tecnica di colorazione del tessile africano rappresentano in fondo un linguaggio, e, nel caso delle traduzioni di opere di finzione che parlano anche quella lingua, lo spazio peritestuale del glossario può offrire una possibilità di accoglienza e ospitalità senza le quali nessun atto traduttivo può farsi testo.

¹² Si tratta di *Allah non è mica obbligato* (Kourouma 2002) nella traduzione degli allievi della Scuola Europea di Traduzione letteraria coordinati da Egi Volterrani, e di *Domani avrò vent’anni* (Mabanckou 2011) nella traduzione di Alice Volpi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI GENERALI

- Bebey F., 1970, *Embarras & Cie*, Yaoundé, Clé.
- Cendrars B., 1985, *Au cœur du monde. Poésies complètes 1924-1929*, Paris, Gallimard, (1947).
- Diop B., 1961, *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence africaine.
- Dubois J., 1979, *Dizionario di linguistica*, Bologna, Zanichelli.
- Dubois J.-Mitterand H. et al., 1993, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, (1964).
- Fila-Bakabadio S., 2009, *L'étoffe de l'africanité*, «Civilisations» 58.1: 39-54.
- Gardi B., 2000, *Le Boubou-c'est chic. Les boubous du Mali et d'autres pays de l'Afrique de l'Ouest*, Basel, Christoph-Merian.
- Grosfilley A., 2004, *Afrique des textiles*, Aix-en-Provence, Édisud.
- Mendy-Ongoundou R., 2002, *Élégances africaines*, Paris, Éditions alternatives.
- Pivin J.L., 1998, *Les matières, les styles, l'industrie et la finance*, «Revue noire» 27: 6.
- Rey A., 1993, *Dictionnaire historique de la langue française*, 2 t., Paris, Dictionnaires Le Robert.
- Sardin P., 2007, *De la note du traducteur comme commentaire: entre texte, paratexte et prétexte*, «Palimpsestes» 20: 121-135.
- Waberi A.A., 2007, *Gli Stati Uniti d'Africa*, trad. di D. Meneghelli, Milano, Morellini (Griot) (ed. orig.: *Aux États-Unis d'Afrique*, Paris, Lattès, 2006).

CORPUS DI ANALISI

- Bâ M., 1981, *Cuore africano*, trad. di S. Zoppi, Torino, Società Editrice Internazionale (La quinta stagione) (ed. orig.: *Une si longue lettre*, Dakar / Abidjan / Lome, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1979).
- Beyala C., 2003, *Gli onori perduti*, trad. di G. Amaducci-M. Martignoni, Milano, Epoché (Togu-na) (ed. orig.: *Les honneurs perdus*, Paris, Albin Michel, 1996).
- Kane C.H., 1979, *L'ambigua avventura*, trad. di C. Brambilla, Milano, Jaka Book (Già e non ancora. Fiction) (ed. orig.: *L'aventure ambiguë*, Paris, Union générale d'éditions, 1961).
- Kourouma A., 1996, *I soli delle indipendenze*, M. Bensi (ed.), trad. di M. Amari, Milano, Jaka Book (Mondi letterari) (ed. orig.: *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970).
- , 2001, *Aspettando il voto delle bestie selvagge*, trad. di B. Ferri, Roma, e/o (Dal mondo) (ed. orig.: *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998).
- , 2002, *Allah non è mica obbligato*, E. Volterrani (ed.), trad. a cura degli allievi della Scuola Europea di Traduzione Letteraria, Roma, e/o (Dal mondo) (ed. orig., *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000).
- , 2005, *Monnè, oltraggi e provocazioni*, E. Volterrani (ed. e trad.), Milano, Epoché, (Togu-na) (ed. orig.: *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990).

- Lopes H., 1995, *Cercatore d'Afriche*, M. Bensi (ed.), trad. di G. Spiga, Milano, Jaka Book (ed. orig.: *Le chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990).
- Mabanckou A., 2009, *Memorie di un porcospino*, trad. di C. Ortenzi-M. Simeoni, Milano, Morellini (Griot) (ed. orig.: *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, 2006).
- , 2011, *Domani avrò vent'anni*, trad. di A. Volpi, Roma, 66thand2nd (Bazar 07) (ed. orig.: *Demain j'aurai vingt ans*, Paris, Gallimard, 2010).
- Monénembo T., 1994, *Le radici della pietra*, trad. di M.T. Palazzolo, San Marino, Aiep-Guaraldi (Melting pot) (ed. orig.: *Les écailles du ciel*, Paris, Seuil, 1986).
- , 2009, *Il re di Kahel*, trad. di G. Fredianelli, Firenze, Barbès (ed. orig.: *Le roi de Kahel*, Paris, Seuil, 2008).

LÉON DAMAS: ESSERE O APPARIRE ATTRAVERSO IL VESTITO

Antonella Emina

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE

Espressione semplificata, nozione abusata, incompatibile nel quadro di un articolo che si vuole serio, ma, insomma, permettetemi il detto popolare, solo per cominciare... e per contraddirlo semmai un poco, magari per metterne in rilievo una complessità e una specificità che può comunicare solo un autore che proviene da un paese colonizzato, che si esprime nella lingua del dominatore e che appartiene alla razza «de ceux qu'on opprime»¹. La relazione tra un monaco e il suo abito vi si rivela, infatti, più attiva di quanto non trapeli dalla lettura comune dell'espressione popolare. Questo è lo scopo del presente studio: scovare i dettagli del vestiario nella poesia del guyanese Léon-Gontran Damas (1912-1978), descriverli, verificarne funzionamento e ruolo.

L'opera poetica completa è stata presa in considerazione nelle sue diverse versioni quando necessario, perché talvolta anche le riscritture hanno apportato qualche nuova sfumatura sul tema. Di *Pigments* (1937), viene considerata principalmente l'edizione definitiva del 1972 con riferimenti, per quanto riguarda il componimento «Un clochard m'a demandé dix sous», al preoriginale (Damas 1934: 709), per una significativa sostituzione specificatamente riferita all'abbigliamento. Quindi, di *Black-Label* viene presa in esame l'unica edizione completa pubblicata dall'autore in vita, perché le altre versioni non comportano modificazioni nel lessico di specifico interesse per il presente studio. Poi *Névralgies* (1966), nella forma definitiva del 1972 che include, con molti rimaneggiamenti, la seconda raccolta damassiana, *Graffiti* (1952). E, infine, *Mine de riens*, inedito che gli eredi hanno voluto pubblicare per il centenario della nascita dell'autore, intitolandolo *Dernière escale* sia per il si-

¹ L'espressione completa è «Je suis de la race de ceux qu'on opprime». È attribuita a Aimé Césaire (1913-2008), ma non ho informazioni sul luogo dove sia scritta o dove e quando sia stata pronunciata, né ho potuto trovarne presso gli specialisti dell'opera dell'autore martinicano.

gnificativo richiamo ad una probabile ultima opera, poiché non pare vi siano ulteriori inediti nonostante i promettenti annunci fatti dall'autore, sia perché il titolo è presente fra gli avvisi in testa all'edizione del 1966 di *Névralgies* e indicato come raccolta poetica.

Nel corpus così stabilito, i richiami al vestire sono rari, a dire il vero, ma di quel genere che lascia il segno anche in una lettura non professionale, quella che si fa in poltrona e non davanti a pc con agguerriti sistemi di scomposizione e di analisi.

Le indicazioni di senso sembrano nette e non bisognose del soccorso del critico per far emergere ciò che solitamente il colpo d'occhio non riesce a cogliere, ma, forse, raccogliere in un unico studio tutte le indicazioni può contribuire a non lasciare in ombra un aspetto poco indagato.

Le testimonianze più chiare e coinvolgenti sono quelle reperibili in «Solde» (Damas 1972a: 41-42) dove i versi restituiscono il senso di ridicolo provato dall'io che viene 'scritto' e che prende la parola. Appare nitido il grottesco di una situazione, bizzarra e tragica appunto, che vede i dominati della colonia vestire letteralmente i panni non solo della società conquistatrice, in senso generale, ma specificatamente quelli della classe dominatrice per eccellenza, quell'alta borghesia che si era posta al livello sociale più alto nella colonia.

Un abbigliamento che comprenda scarpe, smoking, plastron (cioè quella larga cravatta maschile, fermata da una spilla e di moda verso la fine dell'Ottocento), faux-col, monocolo e bombetta è ben più di un modo di vestire, è la rappresentazione di un uomo e di una società in gran parata, con le sue regole, i suoi rituali e tutto quanto connesso al ruolo da essa rivestito. Qui si apre il nocciolo della questione. In primo luogo abbiamo la situazione presa in esame da Barthes di una moda descritta, anche se là era proprio la stampa specializzata ad essere analizzata, mentre qui si tratta di frammenti inseriti in un contesto letterario di scrittura più sfaccettato. In entrambi i casi, tuttavia, non si tratta di dare conto di un lessico, Barthes parla di 'nomenclatura', ma di dare conto di un vero e proprio codice 'parlato' (cf. 1967: 8), da cui procede la riflessione sul significato della retorica della descrizione riguardante una psicosociologia dei ruoli (247), i quali costituiscono il secondo elemento di questa sorta di elenco di titoli o parole chiave che scandiscono la nostra analisi, ossia, al primo punto, 'moda descritta', al secondo 'ruoli'.

Portatori di senso, i ruoli vanno anche a rappresentare «una discontinuità psicologica [che] rende possibile una vera e propria combinazione di unità caratteriali che delineano la *personalità* di ciascuno» (Sardo 2007: 91; il corsivo è dell'autore). 'Personalità' è il terzo punto della nostra lista.

Benché lo studio di Marcella Sardo, da noi consultato, *Moda tra identità e comunicazione*, abbia lo scopo di esaminare propriamente la moda come fatto culturale, come fenomeno sociale e come strumento strategicamente riferito al mondo femminile, esso offre, tuttavia, alcuni spunti alla riflessione generale che sembrano calzanti per approfondire il punto di vista

espresso nella poesia damassiana, in particolare sulla complessa questione della forma dell'identità e della sua rappresentazione:

La raccolta di tali elementi [si fa riferimento alle unità psicologiche sopra citate], identificabili come piccole essenze psicologiche, spesso anche in contrasto tra loro, non è che un modo per conferire alla persona una duplice tipicità caratterizzata dall'*individualizzazione* e dalla *molteplicità*. (*Ibidem*; il corsivo è dell'autore)

Il nostro elenco si arricchisce, quindi, di altri due aspetti. Al quarto punto si colloca la voce 'individualizzazione' e al quinto 'molteplicità', concetti cardine di ogni identità, ma amplificati nel caso dell'uomo in situazione di esplicita subalternità, nella dialettica coloniale di dominatore-dominato. Se è vero, infatti, che è la combinazione di tutte queste molteplicità a creare l'originalità di ogni individuo, è anche vero che la composizione o ricomposizione delle parti può correre dei rischi quando l'assumere dei ruoli diversi diventa non un mascherarsi dietro a una «essenza della propria personalità» (*Ibidem*), ma un annullarsi nell'abito dell'altro per compiacere, per essere accolto, per ovviare all'inadeguatezza del proprio essere, predicata dalla e sperimentata nella situazione di inferiorità imposta dall'iniziale condizione di schiavitù e poi dalla colonia. E, ancora più in profondità, il mascheramento 'coatto', è diventato uno strumento di annientamento della persona indotta a comportamenti ritenuti accettabili nella cultura al potere, ma lontani dalla situazione reale.

L'abbigliamento che indossi, ma che non ti appartiene,

dans leurs souliers
 dans leur smoking
 dans leur plastron
 dans leur faux-col
 dans leur monocle
 dans leur melon

(Damas 1972a: 41)

e che è parte di un sistema di segni comprendente le modalità della relazione interpersonale, anch'esse assunte quasi per 'induzione' e proprio malgrado, ha degli effetti rispondenti a diversi livelli di negatività. Il meno duro, tutto sommato, è proprio il senso di ridicolo che deriva dalla presa di coscienza dell'assurdità del vestiario indossato:

J'ai l'impression d'être ridicule [...]
 dans leurs manières
 dans leurs courbettes
 dans leur multiple besoin de singeries (42)

Se, a livello individuale, l'abito permette di riconoscersi all'interno di un gruppo, indossare i panni esplicitamente dell'altro può significare o subire un modello o voler assomigliare a un modello. Entrambe le eventualità sono plausibili, possibili e non particolarmente complesse da cogliere e da gestire, mentre se le due sono compresenti e ad esse si aggiunge una valenza assiologica, la questione si complica.

Abbiamo detto della relazione messa in rilievo nella poesia fra abbigliamento e classe dominante, dominazione che, come manifestazione di potere, può assumere diverse forme e incarnarsi in diverse figure. Nella raccolta postuma, edizione di un manoscritto più prossimo all'appunto e al *cahier* che ad un'opera compiuta, si trovano indizi che chiariscono interrelazione e giudizio di valore. Il potere vi è rappresentato da Naincoulé (che potremmo tradurre con Nanocolato), «le Maître d'École / à la braguette sans cesse ouverte» di «À croupetons dans la nuit» (Damas 2012: 23). La patta sempre aperta potrebbe indicare una certa sciatteria, a sostegno della componente peggiorativa insita nel nome, che, tra le varie accezioni messe in risalto dal dizionario, soprattutto in merito alla sua prima parte, 'nain', la più appropriata sembra quella un po' datata, ma certamente usuale nella prima metà del Novecento, di persona la cui mancanza di qualità rende molto inferiore ai suoi simili (cf. *CNRTL*: s.v. *nain*). Tuttavia, vista la contestualizzazione e soprattutto i riferimenti ad abitudini consolidate di altri rappresentanti dell'autorità, non di trasandatezza potrebbe trattarsi, ma rinviare a una torbida tendenza all'abuso. Al riguardo, di forte impatto è la breve lirica «Il me souvient encore», pubblicata per la prima volta nel 1952 in *Graffiti* e ripresa con minimi ritocchi in *Névralgies*:

IL ME SOUVIENT ENCORE

de l'année foutue
où j'eusse
pu
tout aussi bien sucer
et le pouce
et l'index
du sorcier en soutane
au lieu de l'avalier l'hostie
ma foi mon dieu
mains jointes

(Damas 1972b: 86)

Lo stregone in sottana è facilmente individuabile per l'abito e per il quadro tracciato (ostia, fede, mani giunte), così come è scontato il giudizio di valore infamante inscritto nella denominazione («sorcier») e nell'azione («sucer / et le pouce / et l'index / du sorcier»). In una situazione equivoca, in contrasto con lo spazio solenne in cui si colloca, «au seuil grandiose / des

repositoires» (Damas 1956: 38), viene a trovarsi il bambino, che il ricordo situa in un tempo desolante, «l'année foutue» (Damas 1972b: 86), nel quale si offende la sua purezza. «Le bel enfant de chœur / en caramel» (*Ibidem*), «à la Fête-Dieu» (Damas 1956: 38), il giorno del Corpus Domini, indossa l'abito rosso e le scarpe di vernice, «chasuble rouge / souliers vernis» (*Ibidem*), ma l'essere adeguato nell'abito e nell'atteggiamento non lo preserva dalla protervia del potere, come non preserva il «Nègre» di «À la rubrique des chiens crevés» (Damas 2012: 28-34), anche lui vestito correttamente, anzi ancora più curato, proprio come il soggetto di «Solde»,

décoré au pluriel
 chapeau-melon
 rose blanche à la bouttonnière
 trois pièces
 souliers vernis et guêtres grises (29)

Conforme agli standard più elevati, quest'uomo, la cui peculiarità non è l'essere uomo, 'un Homme-à-talents', ma «un Nègre» (*Ibidem*) con delle capacità, a giudicare dal suo aspetto e dal suo abbigliamento – ebbene questo «Nègre-à-talents» (*Ibidem*) non ha trovato pace nella dissoluzione nell'altro, non è diventato l'altro. 'Negro era e negro resta'. Questa espressione parafrasa un titolo di Aimé Césaire (2005), il quale, però, l'ha creata per esprimere accettazione di sé, affermazione del valore di un gruppo umano e per ribadire la componente razziale come parte del proprio essere, al contrario dell'immigrato in Francia dalla colonia rappresentato da Damas in «À la rubrique des chiens crevés». Quest'uomo ha assimilato i valori della Repubblica in patria, li ha fatti propri, ha assunto i modi e indossato l'abito dell'altro e crede sinceramente di essere come l'altro, se non l'altro stesso. Non percepisce il proprio essere nero come discriminante se non quando si impone come differenza palese in un ambiente totalmente bianco e ostile. La sua spersonalizzazione alla fine risulta vana e sfocia nella follia. Salito sulla Tour Eiffel, grida, pretende qualcosa di non specificato, indicato con il semplice articolo indeterminativo singolare e femminile «une», con iniziale maiuscola o minuscola, senza ulteriori precisazioni. L'oggetto del desiderio non è espresso, ma è giocato sul doppio senso. Dalla sua posizione sulla Tour Eiffel minaccia di togliersi le ghettoni o forse tutti gli abiti «à moins d'en obtenir sur le champ lui aussi / Une» (Damas 2012: 29). Non ottiene l'oggetto del desiderio e, quindi, porta a compimento la sua minaccia di denudarsi, strillando, strepitando e continuando «à en réclamer / à cor et à cri / Une» (*Ibidem*), «lui le Nègre» (*Ibidem*), che si veste come un bianco, che si crede bianco, sta forse esprimendo il desiderio di una donna... bianca. La conseguenza del desiderio 'immondo', indicibile e inaccettabile è l'ospedale psichiatrico, e se non cessa

de hurler au plus fort de son for en délire
 son seul grand désir d'en avoir sur le champ lui aussi
Une (Ibidem)

la società ricevente, sentendosi minacciata, riterrà di dover rimettere al suo posto chi avrà superato il limite. Passerà allora alla denigrazione attraverso una diminuzione svilente della sua richiesta. «Une» perderà l'iniziale maiuscola e il suo valore assoluto legandosi ad un sostantivo derisorio e capace di mortificare l'orgoglio di chi si era ritenuto uomo a parte intera: «*Une / une piqûre de / morphine maison*» (30) provvede a sedare e «*une / une camisole de force*» (la sottolineatura è nostra) a sostituire l'abito. Una traduzione in prosa che imiti il registro impertinente del componimento damassiano, potrebbe suonare come segue: «Ne vuoi Una? Beccati una puntura di morfina! Non ti basta? Insisti a volerne Una? Prenditi una camicia di forza».

Non corrisposto nel suo tentativo di far parte di un gruppo, cui sinceramente credeva di appartenere, frustrato nei suoi desideri più intimi, si sveste del mascheramento da bianco, ma nella sua nudità l'uomo rivela un corpo che crea uno scandalo ulteriore, che è un'offesa al pubblico pudore e che va coperto con l'abito adeguato: la camicia di forza, appunto.

Interessante osservare il lessico utilizzato per narrare l'azione:

Puis
 prête à porter
 neuve
 fraîche
 blanche
 belle
 taillée on eût dit à ses mesures
une
 une camisole de force eut tôt fait
 d'avoir raison de la furie
 de ce malavisé de Nègre (30-31)

Da un lato si applicano termini che evocano il mondo della moda, dove però il prêt-à-porter diventa «prête à porter» e si riferisce ad un capo di abbigliamento inatteso (la camicia di forza) e non adeguato al campo semantico cui rinvia di solito, contribuendo a creare un clima derisorio e tragico al contempo per l'incongruità dei termini. Dall'altro, prestando attenzione all'evidente intratestualità, si delineano i frammenti di senso che possono celarsi dietro all'articolo «*une*». La presenza di *belle* in particolare, inserita in una costruzione paratattica, ricorda certamente il riferimento alla descrizione della sofferenza dell'uomo che si affaccia sulla Senna nelle prime pagine di *Black-Label*: «plus forte et lourde et sûre et belle» (Damas 1956: 11), ma più

evidentemente rinvia a figure femminili. Una ragazza collocabile «à l'autre bout du monde» (40), «LA-BAS» (61):

mais avant que de se donner
entière et belle et noire et drue
[...]
la Fille à la Calebasse d'indifférence (39)

oppure una donna evidentemente bianca, occidentale e... distante, come Ketty di *Black-Label*, descritta al suo ingresso nella stanza e nel campo visivo del lettore, nel modo seguente:

KETTY fût là
blonde
belle
et nue (44)

Quella era nera, questa è bionda; quella era «drue», questa è «nue», significato diverso ma assonanza uguale. La bella nera e abbondante è indifferente al desiderio che le aleggia attorno. Alla bella bionda e nuda la poesia dedica spazio maggiore e più visibile perché è l'oggetto dichiarato di un desiderio osceno e inaccettabile, che in «À la rubrique des chiens crevés» conduceva il protagonista a una forte sanzione sociale e fisica (manette, camicia di forza, ospedale psichiatrico), mentre qui si traduce nel disprezzo che la donna riserva al suo amante:

Prise à son piège, prise à sa morgue
à son dédain de Naguère où mon odieux désir d'Elle
lui laissait entrevoir de guerre lasse au besoin
le viol (*Ibidem*)

Il disprezzo è anche determinato dal fantasma della violenza derivata dall'immagine diffusa dell'uomo di colore come un ipersessuato, da qui il rifiuto opposto dalla donna e la sua uscita di scena, con una rappresentazione alla Chagall:

KETTY belle
KETTY blonde
KETTY nue
s'en fut crayonner au grand tableau vert
AVAIS-JE EU RAISON DE DIRE
JAMAIS
AVEC

VOUS

Et après qu'elle eut fermé les guillemets
sur ces mots lourds de sens
lourds de morgue
KETTY s'envola par la lucarne
belle blonde et nue (47)

Sarebbe utile, probabilmente, sapere a quando risale la scrittura di «À la rubrique des chiens crevés», pubblicato postumo a trentaquattro anni dalla morte dell'autore, perché quel desiderio censurato nei confronti di una donna totalmente indeterminata, ma molto simile a quello per Ketty di *Black-Label* (1956), crea situazioni e sensazioni che si immagina appartenere al primo Damas, quello che sperimenta la presa di coscienza della diversità e del rifiuto da parte dell'altro. In questo senso la cronologia delle edizioni lascerebbe intendere una mancanza di evoluzione del tema. Su questo punto torneremo in seguito.

Torniamo all'abbigliamento. Se i due tentativi di vestire i panni dell'altro, perseguiti con cura maniacale, tanto da non dimenticare alcun dettaglio, non hanno realizzato lo scopo di trasformare l'uomo di colore nell'altro, come avrebbe lasciato intendere la politica assimilatrice della colonia, quali sono i panni che la metropoli ritiene adeguati? che è come dire, quale posto gli è riservato? quale ruolo gli è concesso di interpretare? come gli è concesso di rappresentarsi? La risposta è già compresa nel primo gruppo di poesie pubblicate nel settembre 1934 nella rivista «Esprit», dove non solo si trova «Un clochard m'a demandé dix sous», che contiene gli elementi di vestiario che ci interessano, ma altre quattro poesie – «Réalité», «Cayenne 27» (che in seguito prenderà il titolo di «À la mémoire de G.M.»), «Solde» e «La complainte du nègre» – capaci di tracciare il profilo di una realtà che potrebbe essere l'opera di un autore ben più maturo del ventiduenne Damas di allora.

«Un clochard m'a demandé dix sous» esordisce con versi che riportano ad uno dei punti della premessa: vestire degli abiti equivale a rappresentare una delle essenze della propria personalità:

Moi aussi un beau jour j'ai sorti
mon assortiment
de clochard

(Damas 1934: 709)

Questo abbigliamento non crea situazioni grottesche, sembra più vero: se il colonizzato in terra di Francia è un *paria*, il fatto che si veda da *paria* sembra accettabile. Il protagonista dell'azione, non solo ha tirato fuori (dall'armadio?, da uno scatolone?, da un sacco?) quell'insieme di capi raffazzonati con il solo scopo di coprire e di trasportare tutto il proprio guardaroba

su di sé, ma ha tirato fuori da sé il suo essere vagabondo e mendicante. L'attenzione a questo particolare aspetto, posto in apertura di componimento, è segnalato dalla revisione, per quanto leggera, fin dalla versione successiva che ha sostituito «mon assortiment» con «mes hardes», modificando la figura un po' clownesca con un'accentuazione dell'aspetto straccione.

Agli esordi la poesia analizzava le forme esasperate del mimetismo coloniale, metteva a nudo le contraddizioni dell'assimilazione, coglieva gli effetti sulla persona e sulla sua collocazione sociale. La questione era posta «très civilement», con i modi educati assunti anche da Bouc, uno dei personaggi di *Veillées noires*, in una battuta rivolta a Lapin, altro personaggio forte dei racconti di Damas, che riusciva sempre a metterlo nel sacco e a umiliarlo (Damas 1972c: 27E). Bouc aveva un aspetto apparentemente adeguato a occupare i posti più elevati della società, aspirava persino a sposare la figlia del re, proprio come il mulatto della piccola borghesia coloniale, come lui vestito dell'abito più appropriato alle sue aspirazioni. Eppure questa 'buona creanza' nell'espressione delle prime raccolte poetiche, questo registro calmo e civile, questa *bienséance*, sembra collocare l'espressione e il pensiero a un primo grado della sua evoluzione. La moderazione del giovane poeta è, al contrario di quanto si potrebbe supporre, l'indice di una presa di coscienza non ancora realizzata fino in fondo. Il giovane non è abbastanza ribelle e radicalmente contestatore, perché 'addestrato' alla moderazione e al mimetismo, perché non ha acquisito la forza di rappresentare il dissenso se non con parole 'corrette'. Paradossalmente quindi il registro sfrontato, talvolta scorretto, apparentemente giovanile, spesso volgare dell'opera postuma, che l'autore non ha voluto pubblicare, pare la risposta più matura alla situazione.

Poiché lo scopo dichiarato del presente studio è una riflessione complessiva, per quanto non esaustiva, sulla rappresentazione dell'abbigliamento nella poesia di Damas, vanno ancora segnalati due ulteriori casi, molto diversi l'uno dall'altro, in cui l'abito rivela altri aspetti che meritano di essere almeno segnalati.

Il primo ci porta di nuovo «à l'autre bout du monde», in quella Guyana dove la cultura dominante impone al bambino un conformismo cieco e inutile, che è autoreferenziale persino nelle sue forme punitive: la mamma di «Hoquet», poesia che fa parte della prima raccolta, promette al bambino di punire la sua mancanza di *civilités* mandandolo a messa senza i suoi abiti della domenica (Damas 1972a: 36). Invece, in *Black-Label*, nel dialogo fra un giovane, probabilmente di colore, perché in opposizione alla «tête blonde» dell'interlocutrice, viene raccontato un sogno dove la realtà guyanese è fissata nel torso nudo e nei pantaloni rimboccati sotto le ginocchia dei tagliatori di canna. Il pantalone a tre quarti è talmente tipico nel mondo creolo da diventare il modo per denominare i contadini, i quali, a differenza dei cittadini, non hanno assimilato l'uso del pantalone lungo e quindi non si sono

piegati al dominatore: «des torsés et torsés et torsés et torsés nus / [...] des pantalons au trois quarts retroussés» (Damas 1956: 41). Come l'evoluzione della poesia damassiana muove man mano da modalità espressive più moderate verso forme più dirette, così i contenuti si vanno trasformando da generici o ideologici a reali o realistici. Il pantalone rimboccato può essere una fotografia della Guyana contadina mentre, al contrario, il perizoma di «Solde» suona come un artificio che pure ha il vantaggio strumentale di opporsi categoricamente all'abbigliamento formale dell'assimilato:

soir qui déshabille
avec l'emmailotage qui m'affaiblit les membres
et enlève à mon corps sa beauté de cache-sexe
(Damas 1972a: 41)

Il secondo ambito di questa appendice non direttamente legato al protagonista (autorizziamo noi stessi a utilizzare il termine nel campo di una poesia cui riconosciamo un fondo narrativo), ma riguarda l'interlocutrice, la donna, la quale ha sempre lo statuto di 'Altro'. In «Je te vois», a lei è richiesto di vestire un tailleur grigio, abito che è l'emblema stesso del conformismo:

Je te vois
je te sens
je te veux en tailleur gris
et pourquoi diable mon dieu en tailleur gris
(Damas 1972b: 111)

Il tono parzialmente canzonatorio, attenua la portata, ma suggerisce anche un'aspettativa e un gusto contraddittori.

Lo stile, la 'moda', l'abbigliamento entrano nella poesia damassiana e accompagnano i personaggi. Il termine è usato consapevolmente perché vestirsi comporta rappresentare dei 'ruoli', come nel teatro classico dove una maschera è l'espressione di un tipo. Il poeta porta allo scoperto diversi aspetti del carattere che si esprime alla prima persona e di alcuni altri che si affacciano nella sua poesia. L'abito colloca l'individuo in uno spazio sociale. È il frutto di scelte e di forti condizionamenti. È lo strumento attraverso il quale il protagonista esprime il proprio essere o almeno quello che ritiene sia il proprio essere. Con l'abito vuole comunicare la propria presunta identità, che appaga gli sforzi del colonizzatore; vuole, o forse no, differenziarsi dal gruppo dei 'non assimilati' aderendo ai valori dell'assimilazione. E poi, tutto il castello crolla quando l'ipocrisia si rivela e i panni degli altri non preservano dal 'gran rifiuto'. L'abito diventa dunque indizio di illusione e di disillusione – nel migliore dei casi – di alienazione, di follia e di annientamento – nel peggiore. Attraverso l'evocazione di dettagli del vestiario, la

poesia di Damas ha dato un precoce contributo alla fondazione di uno spazio letterario nel quale le molteplici contraddizioni del mondo creolo e del mondo postcoloniale hanno trovato forma.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barthes R., 1967, *Système de la Mode*, Paris, Seuil.
- CNRTL (*Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*), 2013, en ligne: <http://www.cnrtl.fr>.
- Césaire A., 2005, *Nègre je suis, nègre je resterai; entretiens avec Françoise Vergès*, Paris, Michel.
- Damas L.-G., 1934, *Poèmes de Léon Damas*, «Esprit» 23-24: 706-710.
- , 1937, *Pigments*, Paris, Lévis-Mano.
- , 1938, *Retour de Guyane*, Paris, Corti.
- , 1952, *Graffiti*, Paris, Seghers.
- , 1956, *Black-Label*, Paris, Gallimard.
- , 1966, *Névralgies*, Paris, Présence Africaine.
- , 1972a, *Pigments*, in *Pigments Névralgies*, Paris, Présence Africaine.
- , 1972b, *Névralgies*, in *Pigments Névralgies*, Paris, Présence Africaine.
- , ²1972c, *Veillées noires*, Montréal, Leméac.
- , 2012, *Dernière escale*, Paris, Atelier Vincent Auger.
- Damas L.-G. (ed.), 1947, *Poètes d'expression française, 1900-1945*, Paris, Seuil (Latitudes françaises).
- Sardo M., 2007, *Moda tra identità e comunicazione: l'abito e la costruzione dell'io sociale*, Acireale / Roma, Bonanno.

LA PELLE DELLA MODA

Franca Franchi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

La moda conferma se stessa solo a patto di ridisegnare costantemente la forma del corpo che riveste e, contemporaneamente, di consegnarlo ad un'intensa attività mimetica.

Prima del Novecento, quasi a ribadire che il meccanismo da cui muove la sua stessa esistenza implica necessariamente una perdita, la moda invita all'adesione di modelli vestimentari che, mentre sottraggono quanto più possibile l'epidermide alla vista e al tatto, idealmente rimandano la superficie corporea alla dimensione di una profondità insondabile così che, come suggerisce l'affermazione di Paul Valéry, «Le plus profond dans l'homme c'est la peau» (1934: 50). Nelle sue infinite declinazioni l'immaginario del corpo elaborato via via dalla moda affonda peraltro le sue radici proprio nella possibilità da parte dell'abito di modificare i confini anatomici, ovvero di essere / diventare pelle¹.

Esattamente come la pelle, l'abito è forma, movimento, colore, materia che coinvolge tutti i sensi e che funge da barriera separando l'interno dall'esterno. Peraltro le lingue stesse, nel passaggio dall'una all'altra, giocano sull'interscambiabilità dei termini come nel caso delle espressioni equivalenti, in francese e in italiano, 'se sentir bien dans sa *peau*': 'stare bene nei propri *panni*' o ancora in particolare 'être, entrer dans la *peau* d'un personnage': 'essere, mettersi nei *panni* di un personaggio'; ciò che in questa sede appare sostanziale dato che il fenomeno della moda implica l'impulso a indossare la superficie dell'altro.

Nella mitologia classica mettersi nella pelle dell'altro comporta un rafforzamento identitario che determina e al contempo garantisce la gerarchia dei

¹ Didier Anzieu, nei preliminari epistemologici da cui muove la sua teoria dell'io-pelle, rimanda alla cultura vestimentaria per dimostrare come le tre basi del pensiero umano, la pelle, la corteccia e l'accoppiamento sessuale, corrispondano a tre specifiche configurazioni della superficie: l'involucro, la cuffia, la tasca (cf. Anzieu 1985).

ruoli all'interno dell'Olimpo. Zeus, che la madre salva dalla ferocia paterna, viene allattato dalla capra Amaltea al cui corpo, una volta morta, sottrae la pelle per farsene un'armatura, per l'appunto l'egida di cui sperimenta per la prima volta la forza nel combattimento contro i Titani (contro il padre), e che quindi risulta decisiva nel portare a compimento il suo destino di divinità al vertice del *pantheon* ellenico. Apollo, finita la gara musicale che lo contrappone a Marsia, decide di imporre al vinto la punizione dello scorticamento, avendo cura di lasciare integra la pelle, trofeo che a testimonianza della sua supremazia sospende o inchioda, a mo' di vestito smesso, a un pino. Nella Bibbia l'imberbe Giacobbe, grazie a una pelle di capra con la quale la madre Rebecca gli ha ricoperto le mani e la nuca, può sostituirsi al fratello Esaù e sostenere la prova del confronto tattile con il padre cieco Isacco. Anche la fiaba è particolarmente sensibile al tema che, soprattutto con Charles Perrault, verrà rivisitato alla luce della lezione del mito. Come la pelle della capra Amaltea, quella dell'asino che permette alla principessa di sottrarsi alla violenza del padre, è strumento indispensabile nel processo di crescita e, allo stesso modo, è un gatto che calza degli stivali a consentire, nel percorso iniziatico del giovane mugnaio, il passaggio a marchese di Carabas. Il meccanismo che implica il desiderio di indossare l'involucro dell'altro per confermare il proprio sé, si riscontra anche sul piano della realtà. Ben prima della storia di follia di Ed Gein, da cui trae spunto il noto *The silence of the Lambs* di Jonathan Demme, i prigionieri sacrificati dai sacerdoti atzechi venivano sottoposti a una vera e propria operazione chirurgica sartoriale così che la loro pelle rivestiva per venti giorni il corpo dei vincitori. Allo stesso modo, gli sciti, secondo Erodoto, spesso, oltre allo scalpo, conciavano la pelle dei loro nemici per farne indumenti.

Quest'idea dell'abito quale epidermide viene tematizzata dalla cultura vestimentaria occidentale in particolare a partire dalla metà del XIV secolo, epoca alla quale non casualmente risale il ricorso al concetto di moda. Così come viene restituito dalle miniature destinate a promuovere i codici del *paraitre* in ambito cortese², l'abito, per entrambi i sessi più aderente al corpo, dotato di scollatura per la donna e più corto per l'uomo, mentre induce alla 'rivelazione' della forma anatomica ne smentisce la morfologia, modificandola a piacere tramite il lavoro della stoffa. Come mostrano con particolare evidenza alcune miniature fiamminghe della metà del XV secolo, la visibilità della sovrapposizione degli elementi chiamati a comporre gli abiti – in particolare la *mise en abyme* delle fenditure sulle maniche dei valletti –, richiamando all'esistenza di un interno di cui viene continuamente differita la visione, investe l'abito di una funzione protettiva che mantiene viva la dialettica dentro / fuori e invita a pensarlo come pelle stratificata. È questo peraltro il secolo in cui Leon Battista Alberti, nel suo *De Pictura* (1435), rimanda l'azione dell'abbigliare un personaggio a una preventiva

2 Cf. Blanc (1997), in particolare il capitolo «L'invention du corps de mode».

operazione di vestizione e suggerisce al contempo che l'abito sta alla pelle come quest'ultima al corpo scorticato: «al pittore nulla s'appartiene delle cose quali non vede. Ben ramentano costoro, ma come a vestire l'uomo prima si disegna ignudo, poi il circondiamo di panni, così dipingendo il nudo, prima pogniamo sue ossa e muscoli, quali poi così copriamo con sue carni che non sia difficile intendere ove sotto sia ciascuno moscolo» (2011: 80-81). Nel Rinascimento questa funzione diaframmatica della pelle vestimentaria (interno / esterno), ritorna a fondamento dell'estetica del nudo tramite la pratica della velatura, o l'utilizzo del drappo che dissociato dal corpo nudo si segnala, come è stato dimostrato (cf. Didi-Huberman 2002), quale antico drappaggio in cui era avvolta la Ninfa. Alla stessa epoca il rapporto analogico pelle / vestito viene tematizzato dall'iconografia sulla dissezione anatomica che, sulla scorta della tradizione inaugurata dal mito di Marsia, a partire dal celebre modello proposto da Juan Valverde, declinerà una serie di scorticati rivestiti dalla propria pelle. Valgano, ad esempio, quello di Joachim Remmelini (1619) che porta la propria pelle arrotolata come un perizoma attorno al ventre e quello di Van Der Spieghel (1627) che si stacca la pelle dai femori per farsene delle 'ghette'.

La dialettica profondità / superficie messa necessariamente in gioco dalla moda, viene, in prima istanza e per lungo tempo, discussa con l'intento di portare l'attenzione, a partire dalla relazione antinomica essere-apparire, sulle sue ricadute in ambito religioso e sociale. Strumento tramite il quale misurare l'adattamento della moda tanto alle esigenze della morale religiosa quanto ai bisogni della società civile, l'abito ideale dovrebbe essere in grado di rispecchiare l'armonia tra l'essere e l'apparire: «Il vestito è, in un certo senso, il corpo del corpo e dà un'idea delle disposizioni dello spirito» (Erasmus da Rotterdam 1993: 47). In ambito laico come in quello religioso ciò su cui al fondo si dibatte, mentre si riflette attorno al vestito, è ovviamente la sua possibilità di perturbare l'ordine, in funzione della constatazione che la moda può essere di per sé esteriorità pura, autonoma dall'interiorità. La capacità che ha la moda di falsificare, condannata, sempre a sostegno dell'estetica classica del naturale, anche dagli enciclopedisti, peraltro impegnati a elogiare le potenzialità del mercato relativo all'effimero (al commercio di nastri sono dedicate 161 voci, a quello dei bottoni 78, a quello delle parrucche 42...), è ciò su cui indugerà con compiacimento l'Ottocento. Nel suo saggio *De la mode* (1858) Théophile Gautier, facendo implicitamente riferimento a quanto già suggerito dal marchese di Condorcet (l'abito come tratto distintivo dell'uomo rispetto all'animale), e da Georg Wilhelm Friedrich Hegel (l'abito come datore di senso del corpo), sviluppa il tema della moda quale elemento indispensabile alla rappresentabilità / visibilità del corpo, facendo ricorso alla metafora della pelle. Così come Gustave Flaubert in *Salammbô* (1862) metterà a fuoco il carattere irricognoscibile del corpo scorticato di Mâtho a suggerire l'unica verità cui riconduce il disvelamento, Gautier,

mentre rimanda la forma anatomica alla dimensione dell'illegibilità, concepisce l'abito come una pelle identitaria:

Le vêtement à l'époque moderne, est devenu pour l'homme une sorte de peau dont il ne se sépare sous aucun prétexte et qui lui adhère comme le pelage à l'animal, à ce point que la forme réelle du corps est de nos jours tout à fait tombée en oubli. Toute personne un peu liée avec des peintres, et que le hasard a fait entrer dans l'atelier à l'heure de la pose, a éprouvé, sans trop s'en rendre compte, une surprise mêlée d'un léger dégoût, à l'aspect de la bête inconnue, du batracien mâle ou femelle posé sur la table. Certes une espèce inédite, rapportée récemment de l'Australie centrale, n'est pas plus imprévue et plus neuve, au point de vue zoologique, et, vraiment, une cage du Jardin des Plantes devrait être réservée à deux individus de l'un et de l'autre sexe appartenant au genre homo, et dépouillés de leur peau factice. Ils y seraient regardés avec autant de curiosité que la girafe, l'hémione, le tapir, l'hornithorynque, le gorille, ou la sarigue. (Gautier 1993: 11-12)

Sviluppata a partire da una prospettiva antropologica (quella che adoterà Lévi-Strauss per motivare l'origine della rete di arabeschi che ricopre la pelle del viso o dell'intero corpo della popolazione caduvea)³, nel seguito del saggio questa speculazione sulla superficie, peraltro certamente in sintonia con l'estetica di Gautier che vuole l'arte autonoma dal reale, restituirà appieno l'idea dell'indipendenza della 'pelle della moda' dall'epidermide corporea. Ciò su cui, è noto, insisteranno di lì a poco sia Charles Baudelaire, riferendosi al potere deformante del trucco (*Éloge du maquillage*, 1863), che Stéphane Mallarmé, sfruttando le infinite derive offerte dalla retorica della rivista di moda («La dernière mode», 1874).

La cultura vestimentaria ottocentesca, che nel suo trattamento simbolico del corpo continua, come nel passato, ad assolvere a una precisa funzione sociale⁴, mentre impone la regola della completa adesione dell'essere all'apparire («paraître c'est l'être»: Barbey d'Aureville 1997: 92), non rinuncia ancora alla tradizionale dialettica interno / esterno.

Inserendosi nella tradizione inaugurata in epoca tardo-medievale, la moda continua ad attivare una visione allusiva dell'identità corporea e, soprattutto relativamente all'abbigliamento femminile, ad assimilare il vestito a un'entità sfogliabile. Una tensione dell'abito a farsi icona dell'invisibile rivelato che viene ad esempio illustrata dal *Portrait de Marguerite* (1887) di Fernand

3 «Il fallait être peint pour être homme; celui qui restait à l'état de nature ne se distinguait pas de la bête [...]. Les peintures de visage confèrent d'abord à l'individu sa dignité d'être humain; elles opèrent le passage de la nature à la culture, de l'animal 'stupide' à l'être civilisé» (Lévi-Strauss 1955: 194, 199-201).

4 Cf. il noto Perrot (1981).

Khnopff, dove, quale diaframma / mediatore del corpo, il corsetto, aderente come se fosse la pelle stessa, porta un'evidente cucitura che si segnala come una piaga suturata, una cicatrice che ricorda un interno forzato. Rivisitata sulla pelle vestimentaria di Margherita, questa fenomenologia dell'*ouverture* (cf. Didi-Huberman 1999), sostenuta in prima istanza da Alberti e che caratterizza, a partire da Botticelli sino alla fine del Settecento, la rappresentazione della nudità di Venere, sta anche a fondamento della *Venus im Pelz* (1870) di Leopold von Sacher-Masoch, che affronta il tema puntando l'attenzione proprio sul fantasma dello scorticamento da cui muove. La pelliccia che apre alla visione di un interno che ospita la nudità femminile, è fusionalità e strappo al contempo: nel contatto pelle a pelle rappresenta il ritorno alla simbiosi con il materno, ma anche, (memoria dello scuoiamento che l'ha sostanzialmente), la pelle stessa di colui che se desidera vedere / possedere il suo interno viene punito con la flagellazione, fantasmatico scorticamento cui riconduce la pulsione di mettersi nella pelle della madre. Il medesimo slancio a procedere *à rebours*, a ritornare 'dedans', nel romanzo di J.-K. Huysmans interviene a spiegare non solo l'involucro di pelle nel quale si rinchiude *des Esseintes* (i muri *reliés* sono a loro volta rivestiti dalle librerie dove sono disposti i volumi rilegati in marocchino), ma anche l'adozione di una strategia linguistica che si offre come una coscienziosa operazione dermatografica (cf. Buisine 1978).

Per converso la moda tematizza la propria autoreferenzialità nel ricondurre l'intero corpo sociale a sostanza 'pellicolare': la rivista di moda, le *af-fiches* disseminate lungo le vie della città e il corpo piatto, letteralmente 'tiré à quatre épingles', del romanzo realista (cf. Hamon 2001). È l'esperienza visiva della *silhouette* di moda a condizionare la lettura del ritratto femminile di Porbus da parte di Frenhofer-Balzac nel *Chef-d'œuvre inconnu* (1832): «Au premier aspect elle semble admirable, mais au second coup d'œil on s'aperçoit qu'elle est collée au fond de la toile et qu'on ne pourrait pas faire le tour de son corps; c'est une silhouette qui n'a qu'une seule face, c'est une apparence découpée qui ne saurait se retourner, ni changer de position» (Balzac 1994: 41). Di questo corpo senza spessore e che si assimila mimeticamente ai figurini proposti dai manifesti di moda, riferisce ad esempio lo sguardo di Charles Blanc nelle *Considérations sur le vêtement des femmes* (1872): «Elles se coiffèrent et s'habillèrent comme pour être vues de profil. Or, le profil, c'est la silhouette d'une personne [...] qui passe, qui va nous fuir. La toilette devint une image du mouvement rapide qui emporte le monde» (cit. in Benjamin 2000: 79). Alla stessa modalità percettiva, che segnala lo specifico dell'epoca, rinvia l'atteggiamento di Palissot – il protagonista di «Les dimanches d'un bourgeois de Paris» (1880) di Guy de Maupassant –, nel rimodellare la sua persona sull'immagine dell'imperatore alludendo quasi alla consuetudine di applicare ai figurini i volti di personaggi celebri:

[il] imita dans la coupe de sa barbe, l'arrangement de ses cheveux, la forme de sa redingote, sa démarche, son geste. [...] quand il rencontra dans la rue un autre monsieur représentant aussi la figure impériale, il en était jaloux et le regardait dédaigneusement. Ce besoin d'imitation devint bientôt une idée fixe [...]. Il devint ainsi pareil à son modèle qu'on les aurait confondus. [...] Depuis lors, il marcha d'une façon régulière, grâce à cette faculté simiesque d'imitation. (Maupassant 1974: 123)

Illustrando appieno 'la perdita dell'aura', l'iconoteca ottocentesca relativa alla moda, oltre a restituire un dimorfismo vestimentario che radicalizza la revisione / neutralizzazione della forma anatomica, mette l'accento tanto sulla possibilità della riproduzione in serie, quanto, a evidenziare il carattere totalizzante di questo procedimento di *moulage*, sulla prospettiva transgenerazionale del modello, che rinvia all'età adulta, alla fanciullezza e alla gioventù.

Alla fine del secolo questa pulsione mimetica, portata alla ribalta dalla moda quale sistema ormai al centro della vita sociale (Georg Simmel pubblica il suo saggio *Die Mode* nel 1895), viene interpretata secondo una prospettiva marcatamente deterministico-evolutiva. È quanto emerge dallo studio condotto da Gabriel de Tarde nel suo *Les Lois de l'imitation* (1890) dove l'attività mimetica, considerata a fondamento dei rapporti sociali come pure dei fenomeni materiali e biologici, viene letta alla luce dei principi della teoria dell'ereditarietà e, relativamente alla cultura vestimentaria, ricondotta al sopravvento del 'bisogno del lusso' sul 'bisogno primitivo'. Anche Thorstein Veblen (*The Theory of the Leisure Class*, 1899) soffermandosi in particolare sulla propensione al lusso la spiega, balzachianamente (*Le Traité de la vie élégante*), in rapporto alla capacità della toilette elegante e costosa di rimandare a un principio di *dépense*, di retaggio aristocratico. In questa direzione va peraltro interpretata la sua proposta di un corpo di moda femminile sul quale la borghesia imprime la sua traccia, o altrimenti detto che si propone, con le parole di Balzac di *Une fille d'Ève*, come 'portemanteau de son luxe'.

Entrambe le riflessioni tendono chiaramente a riassorbire, all'interno di un sapere scientifico, il carattere di spesa fine a se stessa cui comunque rimanda l'adesione all'effimero, spesa che la cultura vestimentaria del Novecento renderà sempre più evidente nel graduale, ma comunque programmatico, smantellamento delle sue funzioni principali: morale, protettiva e sociale.

Come già in *Delitto e castigo* (1886) Raskolnikov era giunto a sperimentare l'omicidio per poter entrare appieno nei panni / nella pelle di Napoleone e come, su questa scia, nel *Prométhé mal enchainé* (1899) di Gide gli atti gratuiti compiuti da Zeus vogliono significare, secondo la formula di Condorcet a proposito della moda, ciò che «distingueait l'homme des ani-

maux» (Gide 1899: 22), la moda finisce per realizzare pienamente la sua natura, ovvero la sua autoreferenzialità, indossando sempre di più il corpo in quanto tale. Ci si riferisce al fenomeno che, lungo tutto il Novecento e ancora ai nostri giorni, segnala l'epidermide come tessuto del quale l'abito si avvale nella declinazione delle sue diverse forme e che agli esordi muove, è noto, dall'idea promossa da Isadora Duncan di un corpo non più da difendere. È tramite questa stoffa epidermica destinata a conquistare nei decenni sempre più spazio all'interno dell'abito sia femminile che maschile che, come sintetizzerà la firma Versace negli anni Novanta, il vestito si concede l'opportunità di esibire la rimessa in discussione tanto del suo tradizionale dimorfismo (per enfatizzare la tensione sostanzialmente androgina della moda), a favore di un modello sensitivo che, in grado di farsi garante di un'inedita osmosi, indica alla vista e al tatto le tracce e gli stimoli che possono venire dall'esterno e simmetricamente dall'interno. Ciò che al fondo esibisce platealmente la moda epidermica del Novecento, è la capacità di far vivere all'interno della propria organizzazione il principio opposto a quello che definisce la sua stessa esistenza. Non casualmente Roger Caillois in *Méduse et Cie* (1960), dopo aver scardinato le argomentazioni dell'entomologia, volte a leggere un certo mimetismo in natura in funzione del principio di utilità biologica, spiega il fenomeno alla luce del principio di *dépense* insito nel sistema della moda. La moda, che sin dall'inizio del secolo esplicita il suo interesse per l'altro volto della razionalità nel dialogo serrato che intrattiene con la cultura d'avanguardia (Gabrielle Poiret e Francis Picabia, Elsa Schiaparelli e Salvador Dalí, Coco Chanel e Jean Cocteau...), è in particolare nell'invenzione dell'abito-pelle che esplora lo spazio di cui parla Georges Bataille in *La littérature et le mal* (1957). Lo rappresenta appieno alla fine del secolo il modello di Alexander McQueen («It's a Jungle out There», 1997) che, a partire dall'inserzione nella veste di un dettaglio del *Ladrone crocifisso* (1410) del Maestro di Flémalle, restituisce in una vertiginosa *mise en abyme* dell'epidermide, la 'passione' della moda, ovvero la sua possibilità di giungere al culmine della propria realizzazione, solo nella consapevole violazione della serie di divieti che si è data per esistere. Questa riflessione sull'epidermide della moda viene tematizzata da *Veruschka* (Lehndorff-Trúlzsch 1986), vale a dire la serie di sculture corporee dove Vera Lehndorff – ma che la titolazione *Veruschka* e la nostra esperienza indicano come 'la moda' –, mentre interpreta il desiderio di indossare solo la propria pelle, procede alla sua autocancellazione. Il carattere palesemente mortifero di questo procedimento di mimesi consiste proprio nella fusionalità cui si appella – Lehndorff insiste sulla sua volontà di con-fondersi. Questa necessità di morire a sé per diventare altro, che interpreta il fenomeno dell'imitazione della moda nella sezione dedicata a «Linguaggio dell'abito», finisce, grazie al virtuosismo della rappresentazione, per evocare il fantasma dello scorticamento, la veste avvelenata che aderisce alla pelle della moglie di Giasone.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alberti L.B., 2011, *De pictura*, L. Bertolini (ed.), Firenze, Polistampa, (1435).
- Anzieu D., 1985, *Le Moi-peau*, Paris, Bordas.
- Balzac H. de, 1994, *Le Chef d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard.
- Barbey d'Aurevilly, 1997, *Du Dandysme et de Georges Brummel*, Paris, Payot et Rivages Poche, (1845).
- Benjamin W., 2000, *Appunti e materiali, Moda, I 'passages' di Parigi*, in *Opere Complete*, t. 9, Torino, Einaudi.
- Blanc O., 1997, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard.
- Buisine A., 1978, *Le taxidermiste*, «Revue des Sciences Humaines» 170-171: 59-68.
- Didi-Huberman G., 1999, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard.
- , 2002, *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard.
- Erasmus da Rotterdam, 1993, *L'educazione civile dei bambini*, trad. it. di G. Giacalone-S. Sévry, Roma, Armando, (1530).
- Gautier Th., 1993, *De la mode*, Arles, Acte Sud.
- Gide A., 1899, *Le Prométhée mal enchaîné*, Paris, Mercure de France.
- Hamon Ph., 2001, *Imagerie, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Corti.
- Lehndorff V.-Trülzsch H., 1986, *'Veruschka' Trans-Figurazione ('Veruschka' Trans-Figurations, 1986)*, Milano, Mondadori.
- Lévi-Strauss Cl., 1955, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon.
- Maupassant G. de, 1974, *Contes et Nouvelles*, t. 1, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»).
- Perrot P., 1981, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Paris, Fayard.
- Valéry P., 1934, *L'idée fixe*, Paris, Gallimard, (1931).

«FROU-FROU»: LE DOUX BRUISSEMENT DES TISSUS

Enrica Galazzi

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO

Je souhaite proposer quelques réflexions sur les emplois de l'onomatopée *frou-frou* en m'appuyant sur la mise en parallèle de deux domaines n'ayant, à première vue, aucune sorte de parenté: celui des matériaux de la mode (les tissus), et celui des matériaux de la langue (les sons) à travers l'analyse d'un corpus littéraire et de presse.

S'il est vrai que les étoffes, les tissus, évoquent immédiatement à l'esprit des sensations de type visuel et tactile liées à la couleur, à la qualité / texture et au confort, les sensations auditives, pour être moins fréquentes dans les textes, n'en sont pas moins intéressantes à explorer du point de vue linguistique et socioculturel qui est le nôtre.

I. BRUITS D'ÉTOFFES DANS QUELQUES EXEMPLES LITTÉRAIRES DU XIX^e SIÈCLE ET DU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE

Les descriptions / évocations des vêtements, toilettes, ornements, privilégient depuis toujours, dans la littérature aussi bien que dans la presse, les sensations visuelles: couleurs, coupes, postures que le regard ou la mémoire saisissent aisément. Les sensations tactiles (matériaux, texture, confort) ou olfactives sont parfois évoquées dans des contextes spécifiques.

Le renvoi aux sensations auditives est rare. Les bruits des étoffes n'étant pas à proprement parler une 'qualité', le rôle de leur évocation est à rechercher ailleurs.

Nous allons nous intéresser au mot onomatopéique *frou-frou* qui fait une entrée remarquée dans la littérature et dans les dictionnaires au cours du dernier quart du XIX^e siècle.

L'atmosphère sonore des bals, faite de musique, de bruits de conversations galantes, de froissements de robes, dans les Salons et les boudoirs de la seconde moitié du XIX^e siècle a un goût suranné et sans doute quelque peu nostalgique pour les générations qui se sont formées dans la culture littéraire.

Le charme et la séduction liés à l'élégance et aux bruissements des toilettes apparaissent dans la palette d'exemples collectés dans *Frantext* et dans les dictionnaires de langue.

Une liste de nom d'auteurs, des grands aux épigones, serait trop longue et inévitablement non exhaustive: Banville, Belot, Céline, Daudet, Dabit, Flaubert, Gautier, Gibeau, les frères Goncourt, Guérin, Hugo, Jarry, Lafargue, Laforgue, Maupassant, Murger, Nodier, Peisson, Ponson du Terrail, Roussel, Roy, Taine, Verlaine figurent au palmarès.

Dans les exemples nombreux repérés dans *Frantext*¹, dont nous ne pouvons reproduire que quelques échantillons, l'onomatopée *frou-frou* est liée à la préciosité des étoffes des toilettes féminines: la soie et les étoffes soyeuses, le satin, le taffetas, le velours, le cachemire, le chiffon parisien 'nuageux' et éthéré. Ces tissus aux doux bruissements qui annoncent l'être aimé / attendu:

Les fins parfums de la jupe qui froufroute. (Moréas, *Cantil.*, 1886: 123)

Une dame très élégante, qui froufroute, rayonne de soie violette et noire. (Barbusse, *Feu*, 1916: 325)

Mais un froufrou de soie sur les dalles, la bordure d'un chapeau, un camail noir... C'était elle! (Flaubert, *Madame Bovary*, Le Livre de Poche: 287)

Je vous dis que c'est vous. Une jupe de soie trotte dans la rue, un manteau de velours, un frou-frou de volants, un cachemire, une plume, vous tournez la tête.

Et vous me querellez pour me donner le change. (Hugo Victor, *L'Intervention*, 1866: 848, *Scène Première*)

Tout à coup le suisse frappa trois fois le pavé du bois de sa hallebarde. Toute l'assistance se retourna avec un long frou-frou de jupes et un remuement de chaises. Et la jeune femme apparut, au bras de son père, dans la vive lumière du portail. (Maupassant Guy de, *Bel-Ami*, 1885: 389, *Deuxième Partie*, X)

Par la porte grande ouverte sur le palier, il entendait un bruit

1 *Gallica*, Google, la base de données *Lexis-Nexis* (les quotidiens «Le Monde» et «Corriere della Sera») et des lectures personnelles ont enrichi notre échantillon.

léger de pas dans l'escalier, et le bruissement, le frou-frou de la soie et du velours, secoués et froissés par la marche.

Il ne pouvait plus douter: c'était elle. (Belot Adolphe, *Une affolée d'amour*, 1885: 142, *Une affolée d'amour*, XVIII)

Tantôt la soie est 'indiscreète' lorsque les femmes, s'amusant entre elles, ne souhaitent pas se livrer:

En jouant à colin-maillard les dames vêtues de soie pour faire cesser le frou frou de cette étoffe indiscreète, se couvrent de mouchoir de soie ou de châles. (*Les amusements du bel âge*, 1816: 10)

Jupes et jupons, manteaux, robes «longues, très amples, avec de beaux plis pour que ça fasse frou-frou» (H. Murger, *Scènes de la vie de bohème*, 1848: 188), peignoirs, volants, bas ou traînes, plumes, rubans et dentelles sont à l'origine de ces sonorités élégantes, séduisantes, qui contribuent à créer et à asseoir le mythe de la 'parisienne', élégante, raffinée, séductrice:

Cette jeune femme, qui a de grands yeux bleus qui reflètent le ciel, dont la taille mesure 45 centimètres, qui est toujours envolée dans le frou-frou de ce que le chiffon parisien a de plus nuageux, de plus éthéré, mange, mange [...] (Goncourt Edmond de-Goncourt Jules de, *Journal: mémoires de la vie littéraire*, t. 2: 1864-1878, 1878: 829, *Juillet 1871*)

et lorsque la vieille demoiselle s'en va, éblouie, enchantée, confondue, on l'accompagne jusque dans l'escalier avec un grand frou-frou de volants, et on lui crie bien fort, en se penchant sur la rampe, qu'on reste chez soi tous les vendredis... Vous entendez, tous les vendredis [...] (Daudet Alphonse, *Fromont jeune et Risler aîné*, 1874: 995, *Livre deuxième, I Le jour de ma femme*)

La femme par antonomase, la 'parisienne', est l'objet de désir et de séduction, enrobée dans les vêtements précieux au doux bruit 'parleur' telle qu'elle est décrite par les frères Goncourt, observateurs attentifs de la société fin de siècle qui les entoure:

[...] la toilette et les mille riens qui la font valoir, les jolies attitudes, le piquant du maintien, la fantaisie du geste, le caprice du corps et du mouvement, le frou-frou, ce bruit de soie de l'élégance, elles avaient tout ce dont la Parisienne fait son charme, et, sans être belles, elles trouvaient le moyen d'être presque jolies [...] (Goncourt Edmond de-Goncourt Jules de, *Renée Mauperin*, 1864: 176)

Le corps caché est révélé par les bruits qui animent les tissus. Les allusions sonores attirent, séduisent, évoquent d'autres plaisirs:

Elle riait, se démenait, organisait des rondes, des boulangères, des quadrilles croisés, un cotillon; et le frou-frou de sa robe de soie, le cliquetis de ses bracelets, laissaient dans l'âme des assistants une impression profonde d'admiration ou de jalousie. (Daudet Alphonse, *Jack*, 1881: 397, *Troisième partie, VI La noce bélaire*)

La femme qui entre a le même frou-frou que celle qui se déshabille. Le lendemain matin, Miss Elson entrait chez André Marcueil. (Jarry Alfred, *Le Surmâle*, 1902: 45, *IV, Un petit bout de femme*)

L'érotisme des étoffes, l'appel sonore de leurs bruissements, peut avoir un effet dévastateur:

[...] beauté mignarde, fleur exquise, vous avez tout ce qu'il fallait pour être danseuse ou marquise. Ces bras purs et ce petit corps, noyés dans un frou-frou d'étoffes, eussent damné par leurs accords les abbés et les philosophes. (Banville Théodore de, *Odes funambulesques, La Voyageuse*, 1859: 69)

La musique étouffée par les voix, les voix par le frôlement des petits pieds sur le parquet et le frou-frou des robes, tout cela formait une harmonie de fête, un bruissement joyeux à enivrer le plus mélancolique, à rendre fou tout autre qu'un fou. (Gautier Théophile, *Onophrius*, Classiques Garnier-Bordas: t. I, 46)

En sa longue robe bleue
Toute en satin qui fait frou-frou,
C'est une impure, palsambleu! (Verlaine Paul, *Œuvres poétiques complètes*, 1896: 194, *Romances sans paroles, ariettes oubliées, VI*)

Tous ne s'y laissent pas prendre et l'ironie, la dérision, surgissent dans certaines descriptions:

Sur trente femmes dans un salon, il y a vingt-cinq bécasses, qui font frou-frou avec leur plumage, et dont le ramage consiste à répéter la phrase qui court; mais il y a cinq personnes fines, et elles vous jugent. (Taine Hippolyte, *Notes sur Paris: Vie et opinions de M. Frédéric Thomas Graindorge, docteur en philosophie de l'Université d'Iéna,...* recueillies et publiées par H. Taine, son exécuteur testamentaire, 1867: 49, *préface*)

2. UN DÉTOUR PAR LES DICTIONNAIRES

Entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, on assiste à l'émergence d'un champ lexical onomatopéique: *frou-frou*, *froufrouter*, *froufroutement*, *froufroutant*, *froufrouteux*... à côté des froissements, frôlements, murmures et bruissements d'étoffes traditionnels dont on retrouve de nombreux exemples chez Flaubert:

C'était l'heure du dîner dans les fermes et la jeune femme et son compagnon n'entendaient en marchant que la cadence de leurs pas sur la terre du sentier, les paroles qu'ils se disaient, et le frôlement de la robe d'Emma qui bruissait tout autour d'elle. (Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, Le Livre de Poche: 120)

Le bruissement du voile frôlant contre les pierres lui rappela son pouvoir nouveau [...] (Flaubert Gustave, *Salammô*, Garnier Flammarion: 100)

Une recherche dans quelques grands Dictionnaires de la langue française de l'époque et d'aujourd'hui, nous permettra de suivre l'évolution du mot *frou-frou*. Seront pris en compte sa formation, sa datation, sa productivité.

Le *Larousse, grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* (1872), définit l'entrée *frou-frou* comme une «onomatopée dont on se sert pour exprimer le frôlement des étoffes ou des objets d'une résistance analogue» et reproduit ces exemples:

Le frou-frou de la robe de soie lui annonça la baronne (Balzac)

La robe remplit tout le trottoir et produit ce bruit délicieux pour lequel on a inventé l'imitatif et joli mot de frou frou (Ch. Moncelet)

Ouvrage encyclopédique ouvert aux contenus culturels, le Larousse propose aussi le résumé de: *Froufrou*, comédie en cinq actes, en prose, de MM. Meilhac et Halévy, représentée au théâtre du Gymnase le 30 octobre 1869. Source du nom du personnage, un article de Charles Yriarte dans *La vie parisienne*:

Ce sont, dit Yriarte, ces Messieurs qui l'ont appelée Froufrou... Vous comprenez: on taille sa plume, on s'ennuie... frou-frou... On entend... un petit bruit charmant..., une robe de soie qui frôle les murs étroits des couloirs... Ah! Voilà Froufrou

Dans le même dictionnaire, un usage est signalé comme populaire:

pop. Faire frou frou, faire du frou frou, étaler un grand luxe. Il a beau faire du frou frou il ne fera pas oublier son origine.

Le *Dictionnaire de l'Académie*, 7^e édition (1879) accueille le mot *frou-frou* en en donnant cette définition: «onomatopée qui sert à exprimer le froissement des étoffes, particulièrement des étoffes de soie. Il est très familier». Cette évaluation se retrouve chez Nodier (1808: 92): «On dit vulgairement le frou frou d'une robe de satin, d'un vêtement de taffetas». Mais elle aura disparu un siècle plus tard dans l'édition successive du *Dictionnaire de l'Académie* (8^e édition, 1932).

Dans son *Histoire de la Langue française* (t. 6, première partie, 769), Brunot cite un texte en vers (de 1787) qui se moque des masses qui fréquentent les Salons. En voilà un extrait:

Jérôme
Pargué! Mam'zell' vous êt'ben drôle!
Chacun ne fait-il pas son rôle?
D'abord on n' s'rait pas du bon ton,
Si l'on n'avait pas vu l'sallon:
Qu'on s'y connaisse ou non, qu'importe?
On z'a son carrosse à la porte;
La main dans cell' d'un beau ch'valier
On fait *frou-frou* dans l'escalier:
On fait cercle dans la cohue...²

Venons-en à présent, aux dictionnaires d'aujourd'hui. D'après le *Robert Historique de la Langue Française*:

Frou-frou est une onomatopée redoublée (1738 puis 1787 faire frou-frou) construite sur l'initiale de frôler, froisser.

Le mot évoque ou désigne un bruit léger, produit par le frôlement d'une étoffe soyeuse etc.; par métonymie, *frou-frou* se dit d'un vêtement féminin aguichant. La mode de ce mot dans les dernières décennies du XIX^e siècle est attestée par l'apparition des dérivés: FROUFROUTER (v. int. 1876) a lui-même comme dérivés FROU-FROUTANT / ANTE adj. (1883) FROUFROUTEUX / EUSE adj. (fin XIX^e) et FROUFROUTEMENT n.m. (1907).

Nous empruntons au *Grand Robert de la Langue Française* (1988), quelques détails intéressants dans la définition et dans les exemples: le jupon de soie et la robe de bal, les robes à colifichets.

² Tiré de: *Ah! Ah! ou relation véritable, intéressante, curieuse et remarquable de la conversation de Marie-Jeanne de Bouquetière et de Jérôme le Passeux au Salon du Louvre, en examinant les tableaux qui y sont exposés*. Recueillie par Mr A.B... etc. Nulle part, se trouve partout, 1787: 6.

1. Bruit léger produit par le frôlement ou le froissement d'une étoffe soyeuse, de plumes etc. Le froufrou d'un jupon de soie, d'une robe de bal cf. bruissement, frémissement, friselis.
2. Vêtement féminin orné, aguichant. Elle aime les frous-frous. Certain frou-frou hanta dès lors sa mémoire, et il eut présent à l'esprit la robe choisie par Adinolfa pour inaugurer la scène des Incomparables. (Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, 1910: 356) Froufrouant / ante 1883, Qui froufroue. Lingerie froufrouante. Des danseuses froufrouantes, aux robes froufrouantes. Froufroueux / euse fin XIX^e siècle: Qui a des vêtements, des ornements froufrouants
Ex.: La dame froufroueuse dans son appartement comblé de coussins et de portières à franges, cette chaire rose et parfumée, le petit Robinson en avait rapporté dans sa vie les éléments d'interminables comparaisons désespérées. (Céline, *Voyage*, 1932: 297)

Notre promenade dictionnaire se terminera par un ouvrage spécialisé contemporain, le *Dictionnaire des Onomatopées* (Enckell-Rézeau 2003). La définition de *frou frou* dans son acception de «bruit de froissement d'une étoffe» est illustrée par 13 exemples littéraires allant de 1808 à 1979. Sont signalées les graphies possibles (avec et sans trait d'union, en continu) et l'emploi adjectival:

Je sais, une jolie robe d'intérieur pouvant servir de robe de dîner; je l'ai trouvée fort nouvelle et fort jolie, en pékin rose glaïeul et paille; en un taffetas froufrou et parleur, tout à fait délicieux (*Le monde moderne*, janvier 1895: 158)
Elle était en peignoir froufrou [...] (Céline, *Mort à crédit* 2000 [1936]: 181)³

Les outils lexicographiques consultés permettent ainsi de dater le mot onomatopéique qui nous intéresse (première attestation 1738), d'en saisir l'origine et les finalités (genre des tissus et effets produits), et d'en suivre le grand essor dans la littérature, mais aussi dans la presse et dans les arts au tournant du XIX^e siècle. Aujourd'hui encore, sa vitalité ne paraît pas en danger grâce à une remarquable flexibilité qui sait conjuguer glissements sémantiques et adaptation à la culture du temps.

3. HEURS ET MALHEURS D'UNE ONOMATOPÉE

Frou-frou est classé par Yves-Charles Morin (1972) dans la liste des mots-échos (*echo-words*, appelés aussi *reduplicated words* ou *reduplicated roots*), généralement

³ À la fin de l'article, une *Remarque* signale que «frou correspond à froufrou»: «La séance était très animée... Puis un silence, un frou de jupes, et l'artiste, s'approchant de son modèle, lui rabattit d'un geste familier son col de toile... (A. Daudet, *Le Nabab* [1877] *Œuvres* 1990: t. 2, 571)».

analysés par les linguistes comme le résultat d'un procédé de formation morphologique 'périphérique' (Perko 2010), qui exploite de façon souvent imprévisible les ressources du signifiant de la langue et répond à des motivations affectives ou ludiques plus qu'à un véritable besoin de dénomination. Dans le cas de *frou-frou*, la combinaison de la spirante sourde et de la vibrante /fR/ imite et évoque tout naturellement une sonorité légère et agréable provoquée par les cordes d'un instrument, des plumes d'oiseaux, des branches ou le feuillage, des tissus⁴: mais pas n'importe lesquels comme nous avons pu le constater.

Les mots-échos, dont une grande partie est d'origine onomatopéique, constituent un paradigme ouvert, bien vivant: il suffit de citer le désormais célèbre *bling bling* qui ne figure pas, et pour cause, dans la liste de Morin⁵.

La présence de «r» à côté de la spirante n'est pas sans influence. La consonne «r», dont l'importance est incontestable dans la structure sonore du français, est souvent associée à des onomatopées car sa charge sémantique est extrêmement riche.

Aux premières places dans la liste de fréquence des phonèmes, cette consonne est définie par Julien Gracq comme la plus originale du français, celle qui serait secrètement la préférée des usagers de cette langue. En effet, son poids quantitatif se double d'une étonnante variété qualitative dans la langue française contemporaine (une vingtaine de réalisations attestées). Le «r» hante notre imaginaire: «le flottement terminologique et notionnel qui entoure la description des allophones de "r" est à la hauteur des fantasmes qu'elle évoque, des réactions qu'elle déclenche» (Galazzi-Boulakia 2011: 136).

La substance sonore, souple et modelable, porte toujours (et transmet) des marques involontaires (connotation de vulgarité / non virilité pour les vibrations à l'arrière de la cavité buccale; connotation érotique / sexuelle / agressive du «r» apical vibrant) ou délibérément recherchées (mimétisme humoristique).

La présence de la liquide «r» dans l'onomatopée étudiée peut donner des indications sur son évolution et, tout particulièrement, sur une sorte de 'détérioration' sémantique qui voit la marginalisation des sèmes liés à l'érotisme, à la séduction et à la féminité, et la montée en force d'autres sèmes péjoratifs tels que la vulgarité, la non virilité (surtout dans des contextes 'non féminins').

Par son caractère évocateur, séduisant / séducteur, aguicheur... *frou-frou* s'est vite transformé en patronyme recherché: nom de femme ou d'héroïne (danseuses aux costumes affriolants, chanteuses, femmes avenantes, espions...), magazine féminin, film, émission de télé, chanson, dessous intimes... Dans *La vie parisienne*, opéra bouffe d'Offenbach (1861), une chanson de Pauline *Sa robe fait frou frou, frou frou* est restée dans les mémoires; une chanson valse homonyme (1897) et la chanson *Frou frou pour un tableau* de

4 Van Den Berghe (1976: 143 et sg.) cite (d'après Marouzeau) Stuart Merrill: «Le fol effroi des vents avec des frou-frous frères...» (317).

5 Il est intéressant de noter que *bling bling*, dans l'acception contemporaine courante, n'est pas présent dans le *Dictionnaire des onomatopées* de 2003. En effet, la première attestation de ce néologisme provenant du jargon jamaïcain daterait de 2007.

la revue «Paris qui marche» (Théâtre des Variétés, 1898) condensent toute la mythologie de la Belle Époque.

Tour à tour apparaissent «Le Frou-frou», journal humoristique ‘cochon’ (1900); Frou-frou, la chanteuse du Bal Tabarin de Paris dont le mariage avec le Duc de Pontarcy ouvre l’opérette *La duchessa del Bal Tabarin* de Léon Bard (1917)⁶; *Frou-frou*, un mouvement anti-futuriste fondé en 1986 par Roberto Perini et Roland Topor.

Toutefois, *Frou-Frou* ne peut pas être considéré comme faisant partie de la catégorie des noms propres à part entière car, contrairement à ces derniers, le choix de la dénomination par le signifiant *frou-frou* implique la valorisation d’un trait sémique rattaché à son caractère acoustique d’origine par le biais d’une constellation de propriétés et de contextes d’emploi qui se sont diversifiés car, tout comme le lexique, les onomatopées s’inscrivent dans le temps.

L’euphorie de la Belle Époque révolue, les femmes quitteront jupons, corsets et robes à volants, leur corps s’émancipera. Le regret accompagne la disparition de leurs bruissements séduisants. La nouvelle mode de la robe courte que déplore Paul Morand, et qui marque la fin de la Belle Époque et l’avènement d’une nouvelle ère, va-t-elle décréter la mort / disparition / obsolescence du mot?

Vous êtes si mal habillée [...] vos robes sont simples, courtes, avec des poches. (Morand [1917] 1992: 17)

Votre robe n’a plus de bruissement de soie. (Morand 1992: 16)

Privé de crinoline et de corsets, le corps de la femme s’exhibe de plus en plus sans préambules évocateurs. Se moquant des aléas de la mode, le mot *frou-frou* ne disparaîtra pas pour autant.

Une exploration informatique lancée dans le quotidien «Le Monde» (juillet 1990 – fin 2012) nous a permis de constater sa permanence jusqu’à nos jours.

Journalistes et écrivains perpétuent le «frisson fin de siècle» avec son *frou-frou* excitant et quelque peu polisson (31/08/1990). Sa présence n’a rien d’étonnant dans le monde de la mode, réminiscences du passé ou lubies de grands couturiers: des classiques robes à *frou-frou* (14/06/2012) aux dentelles noires reprises en *frou-frou* (10/12/2010), jusqu’à «l’univers trashy *frou-frou* de John Galliano» (10/03/2011).

L’onomatopée fonctionne comme un appel auditif et visuel: le *frou-frou* d’étoffes (tulle pastel à l’Opéra, 09/09/2010), tulle de soie champagne des grandes courtisanes pour Galliano (22/01/1997); le *frou-frou* d’étoffe dans une peinture de Tissot de 1878 (27/02/1995) ou le *frou-frou* de déshabillés suggestifs qui entretient le fantasme de la femme tentatrice et captive.

Utilisé par métonymie ou par extension, le mot n’a rien de désuet. Il a inspiré des artistes de tous bords: un film franco-italien (1955), la revue du

⁶ Pseudonyme de Carlo Lombardo dei Baroni Lombardo di San Chirico (1869-1959), compositeur considéré comme le père de l’opérette en Italie.

Moulin Rouge de 1963, une lampe, un journal coquin, une chanson, sont cités au hasard des sujets traités.

L'émission de variétés *Frou Frou* (France 2), un peu 'leste', misant sur la femme mi-ange mi-démon (27/06/1994), a fait couler beaucoup d'encre dans les années 1990. Arrêtée subitement en 1994, partiellement rediffusée en 2005, commercialisée dans plusieurs pays du monde et très souvent citée dans la presse, elle est à l'origine d'un réseau de renvois: les transfuges de *Frou-Frou*; l'ex-froufrouteuse; la bande de *Frou-Frou*; l'ex-*Frou-Frou*...

On constate également l'apparition d'un syntagme privatif assez récurrent: «sans bavures ni frou-frou», «sans frou-frou», «sans frou-frou ni bravo», «sans trop de froufrous», «loin des froufrous», «finis les froufrous», comme s'il s'agissait de se débarrasser d'un surplus, d'un excès superfétatoire pour revenir à une simplicité retrouvée⁷. L'exemple le plus significatif est celui du «nouveau bureau Ovale» qui incarne la quintessence de l'Amérique: «ni clinquant, ni tape à l'œil. Ni frou-frou» (09/09/2010).

Comme nous avons pu le constater d'après les exemples, au fil du temps la métonymie semble avoir eu gain de cause sur l'onomatopée: *frou-frou* se dit d'abord d'un vêtement féminin aguichant. Mais d'autres sèmes, moins avantageux pour la gent féminine, ou qui lui sont de plus en plus étrangers, vont, petit à petit, faire surface et prendre le dessus.

Par ses contenus culturels, par les fantasmes qu'il véhicule, *frou-frou* a connu une fortune immense dans beaucoup de langues du monde⁸.

Un coup de sonde dans le «Corriere della Sera» (mars 2009 – janvier 2013) révèle une évolution particulière et un réaménagement de notre mot caméléon qui s'adapte au goût du temps: «i vestiti frou frou», plutôt courts et affriolants, n'évoquent plus les salons et les bals mais la plage et la mer; «il barboncino Frou-Frou» de Palazzo Grazioli, le nom de combat d'une belle de nuit, quelques souvenirs culturels (Bal Tabarin, Hoffmann, le mouvement antifuturiste...), mais aussi une mauvaise note pour un footballeur «troppo frou frou per impensierire gli avversari» (11/12/2011) et jusqu'à la mode pour chien («stile frou frou» 18/01/2013) qui sacrifie à la folie animalière de notre temps.

Franchement, en politique «être (ou s'habiller) frou frou» ne fait pas sérieux: «c'è il rischio di apparire troppo frou frou» (05/05/2010); «leggo che l'onorevole Marini si rallegra che il Pd non sia più un "partito frou-frou"» (15/11/2009); «le imbarazzanti camicie frou-frou» de Roberto Formigoni (04/12/2011); «doveva invertire la rotta frou-frou di Veltroni e Rutelli, passare dall'effimero al concreto...» (13/01/2011).

Des bals parisiens à la politique italienne, voilà un mot qui a su s'adapter à l'air du temps sans pour autant oublier ses origines, bien que l'on puisse

⁷ D'après le corpus francophone 2013, in *Lexis-Nexis*.

⁸ Cette dissémination ne va pas toujours à son avantage car les sèmes retenus par certaines cultures n'exploitent pas toujours les composantes les plus positives du mot. Il en va ainsi en coréen où 'vent de la jupe' (correspondant à *frou-frou*) est une expression péjorative, une sorte d'insulte machiste à l'égard des femmes. Cf. Pons 2013: 23.

regretter cette légèreté à l'italienne (esprit volage, manque de sérieux et de fiabilité à la fois) qui sied sans doute mieux aux charmes des parisiennes qu'à la politique contemporaine.

Aux défilés printemps-été 2010, la nostalgie a poussé les grands couturiers à puiser leur inspiration dans la mode de fin XIX^e siècle, pour ressusciter l'imaginaire érotique sonore des séductrices élégantes et audacieuses du gai Paris:

Toutes ces armes de séduction, ces «pièges de Vénus» ont refait surface pendant les défilés de ce printemps-été (2010). La nostalgie, l'esprit de soumission et la provocation en moins. Les bruissements de soie, les crissements du satin, le craquement d'un corset, le frou-frou d'un jupon s'impriment comme autant de mémoires sonores dans l'imaginaire érotique. Une sensuelle partition. (Nieto 2010)

Il n'en a pas été de même cette année. Le 9 mars 2013, en conclusion de la *fashion week* parisienne avec ses 98 défilés, le quotidien suisse «Le Temps» titrait à la une «Quand le tissu reflète la confusion des genres» et, à la page 3, «La fin des genres» en soulignant que l'esprit de la manifestation n'était pas à rechercher dans la forme mais «dans le subtil effacement des frontières qui séparent les vestiaires masculins et féminins qui s'unissent, jusque dans la trame du tissu». «L'homme en tulle fragile...» («Le Temps», 16/03/2013: 25): une fusion du masculin et du féminin jusque dans les tissus, une frontière de genre qui s'efface.

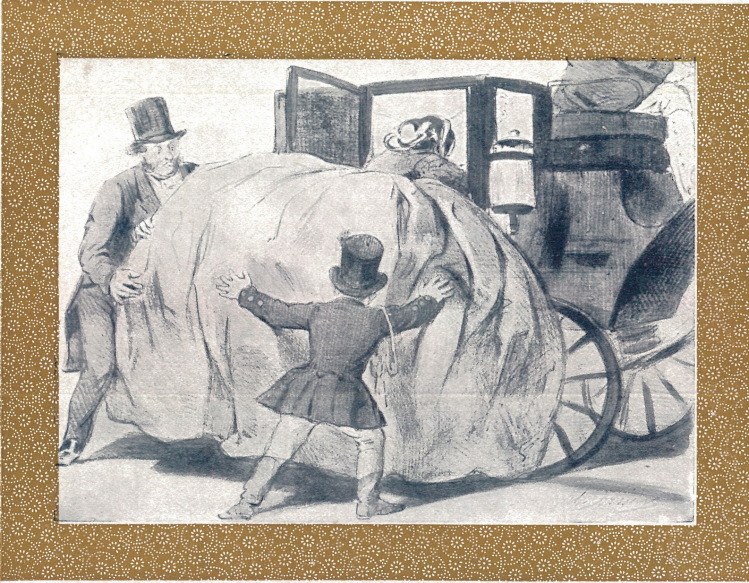
Un coup d'œil au «Monde» 2013 nous livre ces deux emplois:

l'affolant ballet de jupes, robes, corsets, bustiers, froufrous, cuisardes et bodys exhibés par Beyoncé et ses girls, telles de mutantes créatures de podium. (27/04/2013)

des couples de riches Chinois débarquent en Touraine pour deux nuits. La première soirée est une répétition de la cérémonie du lendemain, avec les robes à froufrous commandées avant le départ. (09/06/2013)

Nous sommes loin des tissus séducteurs, parleurs, indiscrets qui ont fait le charme de nos arrière-grands-mères...

Envoi: nous étions deux parmi tes étudiants, nous ne sommes qu'un pour t'offrir cet hommage écrit à quatre mains.



LES INCONVÉNIENTS DE LA CRINOLINE

Avouons qu'ils étaient pires que ceux de l'entrave; aujourd'hui, en une minute, un chauffeur peut mettre sa patronne dans l'auto. Autrefois, il fallait du temps et des efforts pour tasser la crinoline dans l'espace étroit d'un coupé. C'était même miracle que l'on y parvint! On y parvenait, mais le compagnon de l'élégante était littéralement submergé.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Brunot F., 1930, *Histoire de la langue française des origines à nos jours. Tome 6, Le mouvement des idées et les vocabulaires techniques*, Paris, Colin.
- Enckell P.-Rézeau P., 2003, *Dictionnaire des onomatopées*, Paris, PUF.
- Fradin B., 2003, *Nouvelles approches en morphologie*, Paris, PUF.
- Fresnault-Deruelle P., 1971, *Aux frontières de la langue: quelques réflexions sur les onomatopées dans la bande dessinée*, «Cahiers de lexicologie» 18: 79-88.
- Galazzi E.-Boulakia G., 2012, *L'«r» du temps...*, «Cahiers de recherche de l'École doctorale en Linguistique française» 6: 135-150.
- Fonagy I., 1983, *La vive voix*, Paris, Payot.
- Bung S.-Zimmermann M. (eds.), 2006, *Garçonnes à la mode im Berlin und Paris der zwanziger Jahre*, Göttingen, Wallstein.
- Morin Y.-Ch., 1972, *The phonology of echo-words in French*, «Language» 48.4: 97-108.
- Nieto A., 2010, *Pourquoi tant de gaines?*, «Le Temps» 05/05/2010, en ligne: <http://www.letemps.ch/Page/Uuid/f3b91222-57bd-11df-a088-8daf303d6575|1#.Uh4ArD9adXM> (consultation: 18/06/2013).
- Perko G., 2010, *Le métalinguistique et le périphérique en morphologie constructionnelle*, «Echos des études romanes» VI.1-2: 171-180.
- Pons Ph., 2013, *Autant en emporte le vent... de la jupe*, «Le Monde» 30/03/2013: 23.
- Sablayrolles J.-F., 2000, *La néologie en français contemporain*, Paris, Champion.
- Van Den Berghe C. L., 1976, *La phonostylistique du français*, La Hague / Paris, Mouton.

NEI PANNI DI CLÉRAMBAULT E TRA LE PIEGHE DELLE
VIES ANTÉRIEURES: «LA PASSION DES ÉTOFFES»
DI GÉRARD MACÉ

Stefano Genetti

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

*Je veux vous peindre dans votre haïk,
saisir votre corps et votre âme dans ce haïk blanc...*

Abdellah Taïa, «La femme en blanc»¹

Veli, tendaggi e sipari dipinti; un «manteau de clown», i costumi teatrali collezionati da Marivaux e gli abiti come cadaveri nel guardaroba di Barbablù; la «magnificence arménienne» assaporata da un «Rousseau voluptueux», la «robe de chambre de Diderot» e l'«habit d'académicien» di un divertito Lévi-Strauss *en travesti*: carica di valenze sensoriali ed estetiche, erotiche e funeree, poiché «tout vêtement [...] est un corps imaginaire», a un tempo reliquia e crisalide, la «passion des étoffes» torna a imporsi in un libro recente di Macé². Ciò a conferma di una costante nell'opera di questo trafficante di immagini, ricordi, esplorazioni e letture che sono – recita un suo titolo ispirato all'insegna di una sartoria dismessa³ – altrettante illusioni su misura. La «tentation de la texture» rilevata da Jean-Pierre Richard (1987: 926) traduce, come osserva Ann Jefferson, tanto il piacere dell'intertesto che la scrittura-lettura di Macé implica, quanto una visione del leggere e dello scrivere che comporta un'inclinazione per il travestimento e una sorta

1 Taïa (2004: 108).

2 Vid. Macé (2011: 19-21, 25-26, 122-125). Nato a Parigi nel 1946, Macé è poeta, in versi e in prosa, saggista e fotografo, autore di note di viaggio, di saggi (da Saint-Pol-Roux a Jean Tardieu, a André Pieyre de Mandiargues) e soprattutto di *rêveries* biografico-critiche (su Nerval, Rimbaud e Proust, tra gli altri), nonché traduttore (anche di Leopardi, Saba e Cristina Campo). Una esauriente bibliografia degli scritti di e su Macé a cura di K. Gros si trova in Blanchet-Masson (2010: 177-200), dove figura anche l'articolo di A. Jefferson *Gérard Macé et la passion des étoffes* (57-68).

3 Vid. Macé (2004: 121).

di oscillazione identitaria: indossare i panni altrui e «emprunter une pareure» (Macé 1987: 57), pur sapendo che «se mettre à la place de n'est pas se prendre pour» (Macé 2011: 15). Di usi e costumi, materiali e mestieri in attrezzi e supporti, bambole e manichini, di vesti in rammendi e ricami, di teli e filati in tele e ragnatele, l'autore di *Le manteau de Fortuney* intesse un reticolo di associazioni ed espande «la métaphore qui réunit la robe et le livre», una metafora che, «filée autant qu'une étoffe» (Macé 1987: 35, 44), costituisce la cifra nel tappeto di libri che, come tappeti volanti, invitano il lettore a un trasognato viaggio interiore⁴. Insieme emblema ed enigma, è questa la cifra di una scrittura citazionale e autoriflessiva, sospesa tra sapere – letterario, antropologico, psicanalitico – e immaginario: una scrittura della *divagation* e della deriva, informata dal demone dell'analogia; una scrittura che, setacciando il «panier percé du langage», esplora i buchi della memoria tramite «une parole inventant à mesure sa mémoire» (Macé 2002: 218, 184), come nel caso della parola stessa *mémoire*, prediletta perché contiene i riflessi cangianti della *moire*, che contribuiscono a designare «une atmosphère mentale, un milieu vivant où naît la poésie» (Macé 2011: 185-186).

L'arte della memoria come (re)invenzione dell'esperienza al confluire di vissuto e letto, di fattuale e virtuale, identità e alterità, individuale e plurale, è il segreto delle *Vies antérieures*, «un livre qui tient de la boutique de brocanteur et du cabinet de curiosités» (Macé 1991: 107). Posto sin dal titolo e dall'*exergue* sotto il segno di Baudelaire, questo intarsio di citazioni e rinvii, tra cui spiccano quelli ai «vers hiéroglyphiques» (13) e alle *Divagations* di Mallarmé, è un umorale archivio di vite anteriori e postume: da Esopo a La Fontaine biografo di Esopo, da san Gerolamo nel deserto a Linné che rinomina il creato, dalla Persia preislamica alla Cina del XIX secolo. È una galleria di ritratti di persone illustri e di persone qualunque, se non infami, frammisti a ricordi personali dell'autore. Come si legge in quarta di copertina, la raccolta «prolonge un genre qui nous a déjà donné des vies parallèles, imaginaires, brèves et même minuscules». Nel richiamare, tra Plutarco e Michon, il modello di Marcel Schwob, basato sull'intensificazione di tratti che condensano l'unicità di un personaggio e neutralizzano la distinzione tra erudizione e *romanesque*⁵, Macé concorre a definire gli sfuggenti contorni di uno spazio iperletterario che coniuga i regimi discorsivi del saggio e della finzione. Dispiegando un ventaglio di varianti che va dalla vita 'd'autore' – Flaubert, Rimbaud e Verlaine sono fra i nomi più ricorrenti – fino all'autobiografia altrui e alla biografia di un personaggio romanzesco, tale modalità di scrittura si è affermata negli ultimi decenni, in Francia come altrove⁶, anche in quanto fenomeno editoriale di nicchia, e lo attestano collane quali L'Un et l'autre o Le Cabinet des lettrés, entrambe editate da

4 Vid. Macé (2011: 191).

5 Vid. Macé (1987: 102).

6 Si pensi a Tabucchi, a Sebald, a Marías o alle *Vite congetturali* di Fleur Jaeggy, compresa quella di Schwob.

Gallimard e frequentate da Macé. Qui come in Quignard o in Échenoz, si tratta di bio-finzioni dall'andamento doppiamente parziale: frammentarie, quasi a interiorizzare la discontinuità dell'io e a demistificare ogni illusione biografica, nonché narrate da un punto di vista soggettivo. Il biografema si fa anamnesi⁷ e, di episodio allo-biografico in *incident* auto-biografico, tracce dell'intimo e impronte dell'altro si confondono. Tra parallelismi e asimmetrie, tra riconoscimento e riconoscenza, introspezione e tributo, si profila un autoritratto dello scrittore per interposta persona. È così che Macé si presenta al lettore nella «position du scribe» (11), il «crâne incliné» (13), baudelairiano sintomo di una modernità ripiegata, malinconica, alla ricerca di filiazioni sempre incerte e tuttavia rigeneranti. È così che, dai geroglifici di Simonide nel testo intitolato «L'invention de la mémoire» fino alla calligrafia mimata sul palcoscenico dal Pierrot Robert Fludd, le *Vies antérieures* tentano di decifrare «le mouvement de cette écriture en miroir» (117).

Per scucite che esse risultino, vari fili collegano tra loro queste *vies*, che sono altrettanti pretesti – in senso etimologico: tessuti, ornamenti e travestimenti – per interrogare il mistero di vivere leggendo e scrivendo: dai fili delle Parche al telaio di Penelope e dalla corda tesa del funambolo all'«étoile filante» (90); dal *burnous* alla stoffa-corpo, «dans les plis de laquelle on devinait les motifs irrégulier d'une écriture» (126), che ricopre il letto di Henri Michaux apparso in sogno; dall'immagine del «manteau de la mémoire» (70) al lenzuolo istoriato – a sua volta un manto e un sudario – ricamando il quale una popolana «retrouve à sa façon le rite ancien des poètes et des copistes» (91)⁸. Si tratta di Clelia Marchi in «Chanson de toile», il testo che nella raccolta precede, formando una sorta di dittico, la 'vita' in cui ci addenteremo ora al fine di evidenziare alcuni dispositivi rivelatori del desiderio da cui muove la scrittura e dell'atteggiamento di lettura che essa postula e stimola. A differenza di altre *vies antérieures*, «La passion des étoffes» è incentrata su una singola e singolare, bizzarra, figura: quella di Gaëtan Gatian de Clérambault (1872-1934). Celebre e contestato psichiatra nel quale Lacan ha riconosciuto un maestro, il suo nome rimane legato agli studi sulla *Passion érotique des étoffes chez la femme* (1908-1910): detta anche *hyphéphilie érotique*, egli la descrive, in termini positivistici venati di misoginia, come un feticismo masturbatorio per così dire rudimentale, prettamente femminile e quasi meccanico, privo di investimento immaginativo e affettivo. Associata all'isteria, alla cleptomania, all'alcolismo e ad altre dipendenze,

7 Vid. Barthes (1975: 102). Tra i molti studi sul tema – di A. Adler, M. Boyer-Weinmann, R. Dion e F. Fortier, A. Gefen, M. Macé, A.-M. Monluçon e A. Salha, N. Piégay-Gros, J.-B. Puech, D. Viart etc., per limitarsi ai più recenti – si rimanda qui, per gli accostamenti tra la poetica di Schwob, il *romanesque* (auto)biografico barthesiano e la pratica odierna delle *vies* più o meno *imaginaires*, a Rabaté (2006: 179-238).

8 Vid. Macé (1991: 48, 85, 87, 88, 119, 121). Vid. inoltre Macé (1999), sulla scorta del *Funambule* di Genet e di *Portrait de l'artiste en saltimbanque* di Starobinski. Nel volumetto di conversazioni con quest'ultimo, Macé evidenzia tra l'altro l'interesse per le radici letterarie della psicanalisi che li accomuna e che traspare nelle *Vies antérieures* (vid. Starobinski 2009: 91).

Clérambault osserva tale sindrome nel corso dei molti anni passati presso l'Infirmerie spéciale, nei sotterranei della Prefettura di polizia di Parigi, ruolo che, tra medicina e criminologia, lo porta a emettere migliaia di *certificats*. Sulla scia delle presentazioni cliniche di Charcot alla Salpêtrière, le sue conferenze diventano un evento dotto e mondano. Autore di numerosi scritti sulle psicosi passionali e del saggio *Du tissage comme mode de travail pour les malades* (1929), Clérambault fu un *aliéniste* dal temperamento artistico: discendente di Descartes, Vigny e Musset, era appassionato di letteratura e arti figurative, esperto di drappaggio, nonché fotografo, e una mostra delle sue seppiate immagini di donne marocchine velate, allestita al Centre Pompidou nel 1990, è all'origine del testo di Macé⁹. Di questo scapolone che si autodefiniva «vieux paranoïaque» (Papetti-Valier 1990: 21), basso, non bello e di salute cagionevole – dal trauma infantile dovuto alla morte della sorellina fino alle operazioni della cateratta tentate per arginare la cecità incombente –, l'autore restituisce un ritratto ombreggiato, perturbato e perturbante. Culminate nel teatralizzato e chiacchierato suicidio che imprime il marchio dell'infamia alla vita di un uomo eminente, egli ne rivisita le vicende, tra pubblico e privato, in una decina di pagine suddivise da *blancs* tipografici in tre parti.

È però alla prima persona, nei panni del lettore della *Passion érotique des étoffes* se non in quelli di Clérambault, che Macé entra *en matière*, una materia che coincide con la seta e la sua epidermica funzione afrodisiaca. Rivestendo il ruolo di colui che, «dans ce confessionnal de la folie qu'était l'infirmerie du Dépôt», riceve le impudiche ma liberatorie confidenze di donne chissà come rassicurate da «ce curieux médecin» – che viene nominato e brevemente descritto «par son air glacial et son lorgnon» (Macé 1991: 97) solo nel quarto capoverso –, l'autore condensa le quattro particolareggiate *observations* su cui Clérambault basa la sua tesi. Tra scampoli rubati e fantasie omosessuali o sado-masochistiche accarezzate all'ombra di manichini, Macé riecheggia il puntiglio tassonomico di Clérambault nel passare in rassegna le tipologie femminili coinvolte – «Ménagères attachées à vos chiffons comme à des robes d'enfant, couturières aux doigts piqués d'épingles» – e le qualità erogene dei vari tessuti: «la supériorité de la soie sur le velours [...], plus encore sur le calicot, la vieille toile, la cretonne et son "petit cri de

9 Vid. Papetti-Valier (1990), cui si rinvia anche per le fotografie e i testi di Clérambault antologizzati, giacché da lì Macé trae informazioni e citazioni. Si leggano in particolare i contributi di S. Tisseron su scopofilia e feticismo e di Y. Papetti sull'ambivalente rapporto col corpo materno e col femminile. Tale visione patologizzante del personaggio è criticata da Y. Édouard (in Clérambault 2002). Sul ruolo della teoria organicista dell'automatismo mentale negli sviluppi della psichiatria classica rispetto alla psicanalisi, nonché sulla poesia implicita nella prosa del *clinicien*, vid. Moron-Girard (1993). Sull'evoluzione del pensiero lacaniano rispetto alle posizioni di Clérambault e sulla polemica che contrappone quest'ultimo ai Surrealisti, di cui Macé nulla dice, vid. Rubens (1998). Alla figura, predisposta a essere romanziata, di Clérambault, si ispira liberamente il film di Yvon Marciano *Le cri de la soie* (1996), interpretato da Sergio Castellitto e Marie Trintignant.

rien”, comme dit l’une d’entre vous», scrive Macé correlando, con un *clin-d’œil* che combina omoerotismo e transessualità, una dichiarazione citata dal neuro-psichiatra agli articoli alla *dernière mode* che Mallarmé, gazzettiere «pour desserrer le corset trop étroit de sa poésie», firmava «miss Satin» (96). «Aujourd’hui c’est la soie qui vous donne le frisson, la soie qui se met à crier quand on la froisse» (*Ibidem*), e le allitterazioni *frisson / froisse* accentuano la dimensione uditiva del godimento, amplificando l’iperestesia tattile in sinestesia poetica¹⁰. Nel rivolgersi a queste donne, l’enunciatore pare da un lato identificarsi al *clinicien*; dall’altro proietta su di lui l’empatia che le pazienti provano dinanzi al medico, riproducendo alla rovescia una *transfert* che investe la «force aveugle» (*Ibidem*) sia del desiderio che della sua fobia: «c’est que vous avez deviné chez lui la même passion que la vôtre, une passion de plus en plus transparente» (97), una passione che l’*aliéniste*-esteta riteneva del resto connaturata al «sens artiste» (Papetti-Valier 1990: 34) e che solo l’intensità eccessiva e l’esclusività rendeva ‘perversa’. L’inversione dei ruoli fra analista e analizzato è rafforzata, all’inizio della sezione seguente, dalle citazioni tratte dalla lettera che un’ex-paziente merciaia indirizza a Clérambault dopo essersi riconosciuta nei suoi scritti: con accenti che paiono alludere a un paradossale stupro consenziente, ella evoca tanto le proprie solitarie e trascorse «débauches érotiques» quanto gli interrogatori durante i quali si era sentita «si fidèlement et si intimement comprise...» (47, 48). In uno spasmodico intrecciarsi di voci e prospettive, una protagonista delle pagine di Clérambault, una volta divenutane lettrice, scrive all’autore, mentre Macé, tramite il ricorso alla prima persona, nell’*incipit* di un testo dove peraltro non evoca i propri ricordi, dice come «un personnage de roman» (Barthes 1975: 5) il divenire letteratura della vita di Clérambault. Per mezzo di un’enunciazione polivoca, che comporta e allo stesso tempo eccede l’immedesimazione con il *clinicien* e con la sua passione, si crea una sorta di soggetto transizionale atto a veicolare – tra patente e latente, tra medico e paziente, ma anche tra *biographé* e biografo e tra scrittore e lettore – la trasmissione di un desiderio contagioso. Di modo che, quando la voce testuale esordisce: «Voleuses entraînés par le plaisir [...], je vous suis de loin dans le labyrinthe et les miroirs des grands magasins» (Macé 1991: 95), un soggetto senza referente stabile sembra invocare le ombre che rincorre, e *je vous suis* sembra voler dire allo stesso tempo ‘vi seguo’ e *je suis vous*, ‘sono come voi’.

Nella seconda e più articolata parte, il narratore eterodiegetico ripristina, tramite un *raccourci*, la linearità cronologica: tra eroismo avventato ed erotismo trattenuto, prelude al suicidio accumulando le ipotesi riguardo alla connivenza con la morte che l’Ufficiale medico Clérambault persegue durante la guerra; racconta delle ferite riportate per poi tornare, soffermandovisi, sulla seconda convalescenza in Marocco, dal 1917 al 1920. A Fez, sotto cieli descritti sui toni dell’esotismo lirico, dove «l’obsession» si confonde

10 Cf. Macé (1991: 95, «frémir» / «frôlez») e il già citato «petit cri» della «cretonne».

con «l'infini»¹¹, «cet ancien enfant de chœur» (97) – ancora un somnesso, ironico accenno al *crossdressing* – ritrova la passione delle stoffe tra consenzienti donne velate: due sorelle sue amanti e una loro cugina. Avvolte dalla testa ai piedi nell'*haïk*, «sans autre ouverture que cette fente à hauteur du regard» (100), esse incarnano «les fantômes de l'Orient» e si lasciano fotografare nei loro drappeggiati panni bianchi «à la manière des fantômes» (99). Arabeggianti Salomé di un rituale privato, queste «ombres blanches» celano e insieme indicano, suggeriscono e differiscono «les replis de la chair dans les plis de l'étoffe, qu'elles soulèvent ou retiennent en lui donnant l'apparence d'un linceul ou d'un drap de lit, d'un domino, d'un capuchon, d'une fleur ou d'un prépuce» (100). A ogni scatto – fermo immagine di un movimento sospeso e come represso – rifluisce nel fotografo-*voyeur* «l'écume du désir en même temps que le souvenir d'une sœur morte» (*Ibidem*). Simulacro di un corpo fantasmato¹², la veste è la plissettata, ritorta pellicola sulla quale si proiettano le vibrazioni di un desiderio messo sia a fuoco che a distanza. Lo slittamento della dominante sensoriale dal tatto alla vista – contemplare e spiare, palpare con gli occhi – traduce una eccitazione che, filtrata dall'obiettivo, si risolve nell'incrociarsi di sguardi avidi, insistiti e negati, sottratti. Se il desiderio di scrutare senza essere visti è secondo Macé all'origine della fotografia¹³, egli esplicita, attribuendo a Clérambault una consapevolezza quasi progettuale, le implicazioni psicanalitiche di una condivisa «passion intime» (100) che il neuro-psichiatra, rientrato a Parigi, coltiva e istituzionalizza conducendo, al riparo dell'etnografia, le proprie ricerche sulla storia e le tecniche dell'*art du drapé*. A compensare le pose ripetitive fissate in immagini seriali è il gusto della nomenclatura caratteristico delle conferenze che tiene a proprie spese e per le quali mobilita «un appareillage digne des salles d'anatomie» (101): fabbricati appositamente per lui e vestiti come le bambole delle sue ex-pazienti¹⁴, sono i manichini-*écorchés* che, ritrovati nella sua abitazione dopo il decesso, fomenteranno le illazioni sul suo conto. Confezionandolo in pubblico, Clérambault illustra tra l'altro il *noyau inclus ligaturé*, «un équivalent de la fibule, qu'il appelle aussi 'faux bouton'» (*Ibidem*). Si tratta, spiega, di un procedimento economico e diffuso perché «moins brutal qu'une perforation» (102): «en joignant le geste à la parole» (98), mima la penetrazione senza lacerazione del tessuto. Così facendo – sorride Macé – «il touche enfin du doigt» (102) il piacere del quale il

11 Sempre a pagina 99, «dans cette écriture qui danse de droite à gauche autour de voyelles élidées, il voit les lettres d'un nom divin devenir un labyrinthe» costituisce forse una metascritturale allusione all'epigrafe in arabo sulla misteriosa stele funeraria commissionata da Clérambault e depositata, come le sue fotografie, presso il Musée de l'Homme di Parigi (vid. Papetti-Valier 1990: 109-110).

12 È l'oggetto ibrido e transizionale, il «corps-vêtement» di cui parla A. Jefferson: «Le corps-ombre revêt un habit-fantôme» (Blanchet-Masson 2010: 65). Parimenti, il «manteau bisexuel» dell'Albertine proustiana funge da *tombeau* di un desiderio proibito (Richard 1987: 924).

13 Vid. Macé (1993: 17).

14 Vid. Papetti-Valier (1990: 30).

faux bouton rappresenta un *Ersatz*. L'*actio* con cui Clérambault accompagna il proprio discorso sembra colmare l'«absence d'appoint imaginatif» che, a suo dire, relega la passione femminile delle stoffe ai margini della «texture du fétichisme» (Papetti-Valier 1990: 35, 36). Al contempo, «en tournant avec autant d'application autour d'un corps absent» (Macé 1991: 102) – immaginario corpo sezionato e velato, esibito e occultato –, egli si dimostra «capable de refaire un geste oublié, de ressusciter une silhouette à partir d'un morceau d'étoffe, de sauver une façon de faire comme on sauve un souvenir de rêve»: «à l'aide de deux étoffes, d'une bille et d'un fil de laine» (101) ci fornisce cioè una chiave di accesso alla ricamata scrittura delle *Vies antérieures*.

Nel segmento finale, tramite un brusco passaggio che anticipa la morte alla Montherlant, il biografo si concentra sul solo scritto di Clérambault dove il rigore scientifico si unisce al racconto autobiografico: i *Souvenirs d'un médecin opéré de la cataracte*, pubblicati postumi nel 1935¹⁵. Dalla *jouissance* oculare all'appannarsi della vista, avvolta in un «voile de crêpe» (Papetti-Valier 1990: 91) come l'*esprit* dei pazienti in preda ad allucinazioni da etilismo, si assiste a un'ispezione degli occhi malati che Clérambault, al termine dei *Souvenirs*, mette a disposizione dei suoi *confrères*, come se invitasse Macé a farli suoi. È un primo piano estremamente ravvicinato ma è anche un *trompe-l'œil*, quasi ad accentuare lo scarto che separa il visibile dal mentale, pur sottolineando la funzione mediatrice fra impressione sensoriale e pensiero verbalizzato che lo psichiatra assegnava all'immagine. Dopo aver minuziosamente descritto, per mezzo di una luministica scomposizione geometrica del campo visivo, i «troubles de la vision» (Macé 1991: 103) che lo tormentano, il medico riferisce del viaggio notturno a Barcellona, dell'incontro col collega prescelto – il dottor Barraquer –, della degenza dopo l'operazione e della tortura dell'*éblouissement*, che lo fa pensare «à ce supplice des temps assyriens, qui consistait à couper les paupières d'un prisonnier avant de l'attacher face au soleil» (104). Come nella massima di La Rochefoucauld «Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement» (1976: 48), questo macabro e accecante pensiero prefigura la scena del suicidio allo specchio sulla quale si chiude il testo di Macé: «le 17 novembre 1934, dans le pavillon de banlieue qui fut sa dernière demeure, il se cale dans un fauteuil et se tire une balle dans la bouche, devant le miroir où la mort a la même pâleur argentée qu'un cristallin, le même calibre qu'un faux bouton» (1991: 104). Tra riverberi di *eros*, follia e *thanatos*, l'autore sintetizza in questa *chute*, e raccorda tra loro, le immagini della pupilla di Clérambault – «une prunelle d'argent» (103) e «un reflet dans la chambre de l'œil» (Macé 2007: 12) destinata a diventare camera oscura –, l'asportazione del cristallino praticata dal chirurgo «comme une sangsue aspire un caillou au fond de l'eau» e

¹⁵ Nella riedizione del 1992, il testo è accompagnato dal saggio di R. Dadoun *En photo profonde avec Clérambault*.

l'atmosfera amniotica della sala operatoria, dove fluttuano lenti e silenziosi «des personnages fantomatiques, ballonnés dans des enveloppes blanches et la face en partie cachée» (Macé 1991: 103), in tutto simili a certe donne velate. In quest'arte della sovrainpressione di stampo fotografico, in queste immaginifiche turbolenze, consiste la reinvenzione poetica della memoria biografica. Al riconoscersi di Clérambault paziente e autobiografo nei tratti da «artiste romantique» (*Ibidem*) che attribuisce al dottor Barraquer, ossia al *confrère* cui si affida – «ma tête est entre les mains du Maître: son regard est penché sur mon œil» (Papetti-Valier 1990: 77) –, pare sovrapporsi, obliquamente rispetto alla frontalità del suicidio, un ulteriore rispecchiamento: quello di Macé poeta-biografo e «voyeur de sa propre vie» (Macé 2004: 77) attraverso gli occhi dello psichiatra che ha alimentato la propria leggenda facendosi *voyeur* della sua stessa morte.

In «La passion des étoffes» vengono dunque giustapposti ed esplicitamente interpretati i momenti salienti dell'esistenza di un personaggio che, implicitamente, è anche un sosia deforme e una fantomatica controfigura dello scrittore. Non bastasse il vertiginoso moltiplicarsi dei riflessi tra queste e altre sue pagine, lo dimostrano le fotografie di Macé. Anche lì superfici riflettenti: specchi, vetrine, pozzanghere, nonché veli e vesti che avvolgono corpi-fantasma, manichini e «bustes de couturière» (36) in merito ai quali l'autore si rifà all'*objet trouvé* che – quintessenziale effigie o vestigio di una femminilità defunzionalizzata – esercita «une magie en quelque sorte rétroactive» sul Caillois di *Un mannequin sur le trottoir* (1984: 17)¹⁶. Tuttavia, se, come afferma Macé, «nous écrivons pour nous loger dans le corps d'un autre» (1991: 14), la veste non aderisce mai perfettamente alle membra: tra decifrazione di sé ed esperienza dell'alterità, trasparenza e opacità, saturazione e vuoto, a emergere è un «fantasme d'écrivain», la «grimace seconde» di un soggetto che, «dédoublé (ou s'imaginant tel)», mette il proprio immaginario alla prova della scrittura¹⁷, e la problematica attribuzione della voce su cui si apre il testo qui esaminato lo prova. A vestito preso a prestito, soggetto «emprunté» (Macé 2011: 27, corsivo dell'autore), e a biografema congetturale, anamnesi lacunosa. Come il reparto tessuti di un grande magazzino all'inizio di «La passion des étoffes» si trasfigura in labirinto di specchi, così le *Vies antérieures* formano un *palais des glaces* dove l'io si disperde in una miriade di rifrazioni sfocate e di epifanie disorientanti. La poetica dell'immedesimazione vagabonda riassunta nell'epigrafe-palinseso e chiosata in quarta di copertina – tra moltitudine e solitudine, il *flâneur* Baudelaire

¹⁶ Cf. le *légendes* alle fotografie 10 e 15 in Macé (2003) (si veda anche la fotografia 16) e Macé (2004: 36-37). Vid. gli articoli di D. Houston-Jones («Traduire, interpréter, rêver sa vie»: *image et récit de vie chez Gérard Macé*) e di A. Roche (*Manteaux de poupée*) in Viart (2007: 115-130, 165-175).

¹⁷ Vid. Barthes (1975: 115, 99, nonché 147): «dans 'moi, je', 'je' peut n'être pas moi»; «ne pas parler de soi peut vouloir dire: je suis Celui qui ne parle pas de lui; et parler de soi en disant 'il', peut vouloir dire: je parle de moi comme d'un peu mort» (i corsivi sono dell'autore).

parafraza Keats nel poema in prosa «Les foules» – dà luogo a «une lente dépossession de soi» (Macé 1991: 119) e a una spettrale collezione di «figurants d'une résurrection ratée», un po' come le tute dei minatori, appese al soffitto dell'ex-spogliatoio nel museo di Saint-Étienne, «ne rechaufferont plus aucun corps» (Macé 2004: 110). L'intrico di citazioni si traduce in sapiente ventriloquio e, come è stato notato¹⁸, ogni tentativo di ricostruire una genealogia mette sulle tracce di un'assenza; ogni aspirazione al recupero del passato si dissolve in spettrale *revenance*. Le vite lontane grazie alle quali si riesce, a tratti e di sbieco, a sollevare «un coin du voile» (Macé 1987: 94) sono anche «vies antérieures où la nôtre se perd» (Macé 1985: 42), scritte e lette «avec la volupté de n'être plus personne» (Macé 1991: 57).

«Je voudrais être encore un peu le lecteur qui se fait de l'ombre à lui-même pour mieux se mêler à la vie des fantômes qu'est la littérature», ha dichiarato Macé: «retrouver des voix perdues, [...] jouir du rêve et de la dissipation du rêve, faire miroiter des images et fétichiser des instants» (1989: 16). Il biografo è «l'autre en soi» che prepara il posto «où viendra s'installer le lecteur», l'altro io convocato, scrive Macé, «pour lire – comme par-dessus mon épaule – les lignes de ma main» (1980: 15-16). È questo il desiderio di cui si nutre una modalità letteraria che alimenta la con-fusione tra io e non-io, ieri e ora, vita e letteratura, archivio e finzione, scrivere e leggere. Il passatismo rivendicato e finanche il parassitismo di questa modalità letteraria non sono soltanto manifestazioni di dissidenza e di resistenza contro i crimini e la *bêtise* del nostro tempo – «nous faisons de l'art pour l'art au milieu du désastre» (Macé 1999: 106) –; edificano altresì, tra le rovine del *romanesque*, un autentico e abitabile, benché labirintico e spettrale, spazio di condivisione fra coloro che si riuniscono nel *Cabinet des lettrés* e che compongono «à eux seuls une bibliothèque de vies brèves»¹⁹. Se la *Wunderkammer* della memoria si rivela «une maison hantée à laquelle nous heurtons en rêve – une maison dont nous sommes à la fois le visiteur et le fantôme» (Macé 1991: 20), il lettore, «Comme dans un miroir, confusément, mais aussi à travers [...] la bulle irisée des mots, qui ressemble à la vue dans l'œil des vieux porte-plumes» (Macé 2011: 139), intravede l'ombra di se stesso nella figura e nella scrittura del biografo e del *biographé*. Il lettore che legge «comme on regarderait son propre rêve» (Macé 2004: 23) deposita allora sulla pagina, tra letto, vissuto e sognato, il proprio testo-fantasma, così come in una biblioteca ridotta a «un véritable château des courants d'air» (Macé 1991: 71) si depositano innumerevoli *fantômes* al posto di altrettanti libri assenti²⁰. Scrivere e leggere sono al contempo forme di riconoscimento e di defezione: è forse questa la lezione – una lezione di critica letteraria? –

¹⁸ Vid. gli studi di Demanze (2003; 2009). Sulla spettralità dominante in molta letteratura contemporanea, vid. Vray-Fortin (2013).

¹⁹ Testo che figura in ogni volume della collana ideata da Patrick Mauriès, ad esempio in Macé (1999).

²⁰ L'immagine è sviluppata in Quignard (1976).

che libri quali *Vies antérieures* ci consegnano. Al «je devenais le personnage dont je lisais la vie» di Rousseau (1995: 38) si affianca il «*Nous sommes faits de la même étoffe que les rêves*» del Prospero shakespeariano (Macé 1993: 55), «ce Prospero dissipant tous les songes» (Macé 1991: 121). Eppure, i sogni transitano di vita in libro e dall'uno all'altro di noi. Si può immaginare una trasmissibilità e una permeabilità, una reciprocità e una complementarità onirica, ed è quanto accade al termine delle *Vies antérieures*: «le temps qui dort nous confond par avance avec d'autres» (128). All'«invention des rêves parallèles» tentata da Roger Caillois sul modello delle vite parallele (1984: 44) corrisponde allora la reversibilità della relazione ermeneutica che intercorre tra sogni e vite, poiché «l'important n'est pas tellement que nous apprenions à vivre nos propres rêves: c'est plutôt que nos rêves apprennent à lire notre vie», come scrive Giorgio Agamben (1998: 58), nella traduzione di Gérard Macé.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agamben G., 1998, *Idée de la prose*, trad. de l'italien de G. Macé, Paris, Christian Bourgois.
- Barthes R., 1975, *Roland Barthes*, Paris, Seuil.
- Blanchet M.-Masson J.-Y. (eds.), 2010, *Gérard Macé*, «Revue des sciences humaines» 297.
- Caillois R., 1984, *La lumière des songes*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana.
- Clérambault G.G. de, 1992, *Souvenirs d'un médecin opéré de la cataracte*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond.
- , 2002, *Passion érotique des étoffes chez la femme*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond / Le Seuil.
- Demanze L., 2003, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Corti.
- , 2009, *Gérard Macé. L'invention de la mémoire*, Paris, Corti.
- La Rochefoucauld F. de, 1976, *Maximes et Réflexions diverses*, Paris, Gallimard.
- Macé G., 1980, *Ex libris. Nerval, Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Segalen*, Paris, Gallimard.
- , 1985, *Les trois coffrets*, Paris, Gallimard.
- , 1987, *Le manteau de Fortuné*, Paris, Gallimard.
- , 1989, *Faire la différence entre écrire et rédiger*, «La Quinzaine littéraire» 532, 16-31/05/1989: 16.
- , 1991, *Vies antérieures*, Paris, Gallimard (Le Chemin).
- , 1993, *La mémoire aime chasser dans le noir*, Paris, Gallimard.
- , 1999, *L'art sans paroles*, Paris, Gallimard.
- , 2002, *Bois dormant et autres poèmes en prose*, Paris, Gallimard.

- , 2003, *Mirages et solitudes*, Cognac, Le Temps qu'il fait.
- , 2004, *Illusions sur mesure*, Paris, Gallimard.
- , 2007, *Filles de la mémoire*, Paris, Gallimard.
- , 2011, *Pensées simples*, Paris, Gallimard.
- Moron P.-Girard M. et al., 1993, *Clérambault maître de Lacan*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond.
- Papetti Y.-Valier F. et al., 1990, *La passion des étoffes chez un neuro-psychiatre. Gaëtan Gatian de Clérambault (1872-1934)*, Paris, Solin.
- Quignard P., 1976, *Le lecteur*, Paris, Gallimard.
- Rabaté D., 2006, *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, Corti.
- Richard J.-P., 1987, *Manteaux et tombeaux*, «Critique» 486: 923-937.
- Rousseau J.-J., 1995, *Les Confessions*, Paris, Gallimard.
- Rubens A., 1998, *Le maître des insensés. Gaëtan Gatian de Clérambault (1872-1934)*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond.
- Starobinski, J., 2009, *La parole est à moitié à celui qui parle... Entretiens avec Gérard Macé*, Genève, La Dogana.
- Taïa A., 2004, *Le rouge du tarbouche*, Paris, Séguier.
- Viart D. (ed.), 2007, *Gérard Macé, la 'pensée littéraire'*, Caen, Lettres modernes Minard (Écritures contemporaines, 9).
- Vray J.-B.-Fortin J. (eds.), 2013, *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2013.

VÊTEMENT: AU CHIC PARISIEN ARSÈNE LUPIN ET SON ENTOURAGE

Gabriella Giansante

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI «G. D'ANNUNZIO» DI CHIETI-PESCARA

Ce qui fait l'homme ou la femme, ce n'est pas tant le vêtement que la manière de le porter et... «montrer son âme». Un vieux refrain dit aussi: «L'habit ne fait pas le moine». Mais, quand même! Pour le héros dont je vais parler, Arsène Lupin, l'habit est beaucoup plus qu'un accessoire, mais plutôt comme a écrit Liana Nissim pour Flaubert¹: «un réseau thématique et un système sémiotique» (2007: 160).

Les modèles pour messieurs et pour dames, dans tous les tons, dans les nuances les plus chatoyantes, voilà de quoi satisfaire toutes les exigences de la Belle Époque. Le domaine est très vaste, on peut l'imaginer; c'est pour ça que je vais m'arrêter surtout sur Lupin lui-même et sur quelques personnages de ses nouvelles et de ses romans.

Arsène n'est pas comme Sherlock Holmes qui porte un éternel macfarlane: il endosse un frac ou un manteau au col de velours, car Maurice Leblanc, son 'historiographe', doit donner l'image du gentleman, et car surtout il est français.

Leblanc, épris de littérature, créa son personnage presque par hasard. Il visait plutôt à la 'haute littérature'. Sa sœur Georgette, actrice célèbre, admirée par Stéphane Mallarmé, maîtresse et interprète de Maurice Maeterlink, un des plus renommés poètes de l'époque, écrivit que son frère «côtoyait les grands hommes là-bas dans la capitale. Maupassant le protégeait» (Leblanc 1931: 83)².

Bien avant le cycle lupinien, Armand Charpentier avait écrit dans «La Revue des journaux et des livres» du 16 juillet 1893: «M. Maurice Leblanc, disciple de Maupassant, est un romancier subtil de beaucoup de talent. Il

1 Maurice Leblanc gardait, dans sa maison d'Étretat, le portrait du maître, sa grande idole.

2 Voir aussi la préface («Arsène Lupin o il mito del ladro con monocolo e marsina») et la note biographique de G.-A. Bertozzi à l'édition Leblanc (2013).

tient de son maître l'art de l'exposition, ainsi que la phrase courte, incisive et parfois d'une délicieuse ironie à froid. C'est un écrivain d'avenir».

D'ailleurs, dès sa naissance, sa famille était proche d'un des grands noms de la littérature, car le médecin qui assista sa mère lors de son accouchement fut Achille Flaubert, frère de l'écrivain. Admirateur passionné d'Edgard Allan Poe³, il fréquenta le célèbre cabaret du «Chat Noir» et «il conterraneo Alphonse Allais (di Honfleur), conobbe l'autore del manifesto simbolista, Jean Moréas, il parnassiano Leconte de Lisle e il diabolico Maurice Rollinat» (Leblanc 2013: 26). Et, avant la période lupinienne, il avait écrit le roman, *Une femme*, apprécié par Jules Renard, Alphonse Daudet et Léon Bloy.

Ce fut son ami, Pierre Lafitte, jeune éditeur, qui lui soumit la création d'un héros bien français sur le modèle de l'illustre détective anglais Sherlock Holmes, et même après le premier succès (*L'arrestation d'Arsène Lupin* de 1905) il ne voulait pas continuer à donner suite au personnage, car il craignait d'être considéré comme un écrivain de second ordre:

Un jour, Pierre Lafitte, avec qui j'étais très lié, me demanda une nouvelle d'aventures pour le premier numéro de *Je sais tout* qu'il allait lancer. Je n'avais encore rien écrit de ce genre, et cela m'embarrassait beaucoup de m'y essayer [...].

L'histoire fit du bruit. Pourtant, lorsque Lafitte me demanda de continuer, je refusai: à ce moment-là, les romans de mystère et de police étaient fort mal classés en France. (Leblanc 1933: 3)

Mais désormais le destin d'Arsène était établi et la plume de Leblanc raconta ses exploits jusqu'à son dernier jour, en 1941.

Il n'atteignit pas la gloire littéraire d'un Maupassant ou d'un Flaubert, mais il fut quand même considéré un écrivain très valable. Maurice Limat, dans un article consacré à Leblanc, pour un numéro spécial de la revue «Europe», sur le sujet «Arsène Lupin», écrivit:

Maurice Leblanc possédait cette inspiration mystérieuse qui échappe à la dissection du critique. Comme le disait son propre beau-frère [sic]⁴, cet autre grand poète, Maurice Maeterlinck: «J'écris, quelqu'un dicte».

Après des décennies, Maurice Leblanc demeure un grand romancier toujours populaire.

Et il a bien mérité de l'être. (1979: 67)

3 Il l'a déclaré plusieurs fois, mais voir surtout la nouvelle «L'Homme à la peau de bique», parue en mai 1927, où Leblanc fait l'éloge d'Edgard Allan Poe, «le grand poète américain» (Leblanc 2010: t. 3, 173). Régis Messac dans son travail sur le *Détective novel* souligna que «Maurice Leblanc a magistralement appliqué les règles de concentration et de gradation formulées par Edgard Poe» (1929: 642).

4 En réalité, Georgette Leblanc, sœur de Maurice, n'était pas la femme de Maeterlinck, mais, comme nous avons déjà dit, sa maîtresse et interprète.

Il faut, toutefois, préciser que c'est Lupin qui est devenu célèbre et non pas Maurice Leblanc. François-George Maugarlone a parfaitement centré ce point:

l'imaginaire se montre plus efficient que le réel qui, pour ne pas se laisser entraîner dans une aventure où il se dissoudrait, doit défendre militairement sa porte. Il n'y a que dans la religion qu'on assiste à un tel renversement des rapports du créateur et de la créature. Leblanc est le fondateur, l'apôtre et le premier martyr de l'église lupinienne. (2010: 14)

Florance Boespflug-Leblanc, petite-fille de l'écrivain le confirme. Voilà quelques lignes d'une interview:

Mais votre grand-père a souffert de se voir occulté par sa créature?
C'est vrai qu'il en a été heurté à la fin de sa vie. Lupin est aussi célèbre que Cyrano de Bergerac ou D'Artagnan. [...] Lupin a été célèbre partout dans le monde sans que l'on retienne spécialement le nom de son auteur. (2009)

Florance Boespflug-Leblanc dans cette interview d'un quotidien normand a aussi déclaré: «Mon grand-père s'habillait comme un dandy avec un col dur et une lavallière, mais c'était un homme doux, assez discret et rêveur. Lupin était peut-être ce qu'il aurait rêvé être» (*Ibidem*).

En effet, cette esquisse de portrait correspond à l'idée du dandy de la Belle Époque. Même si la petite-fille n'a pas assez connu son illustre aïeul⁵, à part ce que lui a raconté son père, il y a une splendide photo de Leblanc, peut être la plus belle, celle de 1907, qui montre l'écrivain en chapeau de feutre et sous le gilet et le veston, une chemise blanche à col rond pareille à celles de D'Annunzio. Ce chapeau à larges bords était, sans aucun doute, son préféré, mais on n'en a aucune description dans ses nouvelles et dans ses romans, sauf dans la nouvelle «Le signe de l'ombre» où Lupin se déguise en militaire à la retraite («- J'ai reçu votre télégramme, me dit, en entrant chez moi, un monsieur à moustaches grises, vêtu d'une redingote marron, et coiffé d'un chapeau à larges bords»: Leblanc 2010: t. I, 865).

Le col rond de sa la chemise blanche était un faut col? Je pense que oui. Je me rappelle que pendant une de mes visites au musée Lupin (*Le clos Arsène Lupin*), à Étretat, j'avais vu, exposé dans une petite salle, un tableau qui reproduisait l'image de vingt-cinq *Faux-cols & manchette en Toile Blanche ou percale extra* et vingt-sept *Faux-cols, manchette plastrons en cellulo-toile*. C'était

5 «Vous l'avez connu? Très peu, j'avais quatre ans lorsqu'il est mort à Perpignan, en 1941. Nous y étions réfugiés avec mes parents et malheureusement il a été victime d'une congestion pulmonaire. On m'a emmené le voir à l'hôpital. Mais ce que je connais de lui, c'est ce que mon père m'a raconté» (Boespflug-Leblanc 2009).

sûrement une page détachée d'un catalogue comme le montre le numéro de série, le prix de chaque pièce. Par exemple:

6128. **Faux-col** rabattu,
 becs arrondis, hauteur des
 becs 57^m/m. *La p.*», 75
La ½ douzaine. 4,20

Le fait intéressant c'est que sur les parois de cette vieille villa, qui était la maison de Leblanc et où l'écrivain a écrit plusieurs aventures de son héros, ne sont pas accrochés des quelconques tableaux, mais surtout ceux qui ont servi à la création du personnage Lupin ou les reproductions d'images célèbres comme, par exemple, le tableau de la *Joconde* (une reproduction, bien sûr) que le gentleman-cambrioleur avait caché dans l'aiguille creuse⁶, vieilles gravures du même récif, affiches de films et de publications. Quant à la lavallière nommée par la petite-fille de l'écrivain, cette cravate large au nœud flottant et souple était justement à la mode vers la fin du XIX^e siècle, particulièrement affectonnée par les artistes, les dandys. Le peintre André Beaunty (Arsène Lupin), par exemple, porte une cravate flottante à pois blancs sur fond bleu marine: «un jeune homme apparut, élégant de tournure, habillé très simplement, à la façon un peu suranné de certains peintres, col rabattu, cravate flottante à pois blancs sur fond bleu marine» («813», *Les sept bandits*, t. I, 761). Par contre, si Lupin s'habille sous les traits de l'élégant gentleman Maxime Bermond, sa cravate, blanche de rigueur, n'est pas flottante et on la retient avec une épingle souvent précieuse.

Si la cape et le chapeau haut de forme nous donnent l'image la plus immédiate d'Arsène, pour la compléter il faut s'adresser aussi aux portraits très connus de l'aventurier que nous a laissés Léo Fontan et que l'éditeur Pierre Lafitte a su bien utiliser pour l'édition *Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur*, pour *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin: Le Bouchon de cristal*, reprises par d'autres illustrateurs. Ici, les indispensables accessoires du gentleman s'ajoutent, *id est* le monocle et souvent une canne à la pomme d'ivoire et des gants blancs.

D'ailleurs, une des chansons, parmi les plus connues, consacrées à Lupin, la *Complainte d'Arsène Lupin* de Jean Marcland, le décrit ainsi:

Avec son foulard de soie blanche et sa canne d'ivoire
 Avec ses gants blancs, son monocle et sa cap' de soie noire
 Il fait enrager les agents et pleurer douloureusement
 Bien des dames en peine d'amants
 Il emporte en vrac leur cœur et leur perlouzes
 En douce puis s'enfuit sans bruit en semant à ses trousses

6 D'où un de plus célèbres romans *L'Aiguille creuse* du 1909.

La rousse avec son Havane et son frac
Son sourire et son chapeau clac
Il est le Don Juan du fric-frac.

Marcland, par la voix et la musique du Georges Van Parys, semble n'avoir rien oublié, ou presque, pour le portrait de son héros.

Voyons maintenant comment Leblanc nous présente Lupin dans le conte *Le Mystérieux voyageur* de 1906 (et repris dans le volume *Arsène Lupin, gentlemen-cambrioleur* de 1907):

Le commissaire demanda:

- Mais où est-il, Arsène Lupin?
- Il a sauté du train sous le tunnel, après la Seine.
- Êtes-vous sûre que soit lui?
- Si j'en suis sûre! Je l'ai parfaitement reconnu. D'ailleurs on l'a vu à la gare Saint-Lazare. Il avait un chapeau mou...
- Non pas... un chapeau de feutre dur, comme celui-ci, rectifia le commissaire en désignant mon chapeau.
- Un chapeau mou, je l'affirme, répéta Mme Renaud, et un pardessus gris à taille.
- En effet, murmura le commissaire, le télégramme signale ce pardessus gris, à taille et à col de velours noir.
- À col de velours noir, s'écria Mme Renaud triomphante. (t. 1, 59)

Ici, Lupin avait un pardessus, mais ce n'est pas comme ça qu'il faut imaginer le dandy. C'est trop évident! Cette sorte de manteau d'homme porté sur les vêtements est plutôt employée pour passer inaperçu ou pour s'habiller d'une façon modeste et extravagante comme dans *Le Pardessus d'Arsène Lupin*⁷.

De même pour la redingote. On en trouve plusieurs et je n'en donne que quelques exemples. En général noire comme celle de Lupin dans «La Perle noire» («C'était un individu d'une quarantaine d'années, vêtu d'une redingote noire, de propreté douteuse», t. 1, 119); dans *L'Agence Barnett et C^{ie}*, Jim Barnett / Lupin est «vêtu d'une redingote noire, ou plutôt verdâtre, dont l'étoffe luisait comme la soie d'un parapluie» (t. 3, 179); dans *Arsène Lupin gentleman-cambrioleur*, l'inspecteur Ganimard, «le célèbre policier, celui qui a juré qu'Arsène Lupin serait arrêté de sa propre main» (t. 1, 19), porte une redingote vert olive. Un habit donc plutôt modeste et souvent ridicule (ou décrit pour mieux ridiculiser le personnage), mais cela dépend justement du personnage et de la façon de le porter. Et alors il peut devenir très élégant comme le «Monsieur» que Herlock Sholmes⁸ observe au restaurant hongrois, à l'angle de la rue Helder: «Herlock chercha des yeux les quatre

7 Réécriture de la nouvelle qui à l'origine avait le titre de *La Dent d'Hercule Petitgris*.

8 Personnage créé par Leblanc pour le substituer au détective anglais Sherlock Holmes.

individus et les aperçut [...]. Tout à coup, l'un d'eux tira de sa poche une cigarette et aborda un Monsieur en redingote et en chapeau haut de forme» (*Arsène Lupin contre Herlock Sholmès*).

Du «pardessus gris à taille» (t. 1, 58) de la redingote au frac, s'il faut aller au théâtre:

Il [Lupin] passa chez lui, rue Chateaubriand [...], endossa un frac, et se fit, comme il disait, sa tête de prince russe, à cheveux blonds et à favoris coupés ras. (*Le Bouchon de cristal*, t. 1, 1000)

Le portrait, dans un autre déguisement, s'enrichit d'autres détails, même physiques et de caractère, mais surtout où une note sur l'élégance des vêtements ne pouvait pas être oubliée:

Raul de Limézy flânait sur les boulevards, allégrement, ainsi qu'un homme heureux qui n'a qu'à regarder pour jouir de la vie, de ses spectacles charmants, et de la gaieté légère qu'offre Paris en certains jours lumineux d'avril. De taille moyenne, il avait une silhouette à la fois mince et puissante. À l'endroit de ses biceps les manches de son veston se gonflaient, et le torse bombait au-dessus d'une taille qui était fine et souple. La coupe et la nuance des vêtements indiquaient l'homme qui attache de l'importance aux choix des étoffes. (*La Demoiselle aux yeux verts*, t. 3, 15)

Parmi les vêtements qu'on repère dans les nouvelles et les romans de Leblanc, nous trouvons, bien sûr, comme on l'a déjà précisé, ceux qui servent à Lupin pour se déguiser, tour à tour: fils de famille, adolescent, vieillard, chauffeur, commis voyageur, ténor, bookmaker, médecin, prince, vicomte, baron, détective pour le compte de l'Agence Barnett, Barnett lui-même, policier, patriote, peintre, ancien légionnaire au Maroc, *torero* aussi et tant d'autres rôles non seulement français, mais aussi ceux qui ont servi à nous donner l'image, au premier coup d'œil, d'autres personnages qui peuplent ses histoires, selon les plus variés dans leur classe sociale, de l'ouvrier à l'artiste, au prince. Par exemple, il va sans dire que si on veut donner l'idée d'un Anglais il faut l'habiller avec un complet à grands carreaux: «c'est un Anglais, avec une grosse figure toute rasée et des vêtements à carreaux» («813», t. 1, 580). Dans ce contexte il me semble utile (et amusant) de donner aussi les noms de quelques identités sous lesquelles se cache Arsène Lupin: Jim Barnett (dans *L'Agence Barnett et C^{ie}*), don Luis Perenna (dans *Le Triangle d'or*: «d'une vieille famille espagnole, noblesse authentique, papiers en règle»: t. 2, 312), de nouveau don Luis Perenna, ancien légionnaire au Maroc (dans *Les Dents du tigre*: «don Luis Perenna, bien qu'ayant conservé la nationalité espagnole, est né au Pérou»: t. 2, 624), le prince Serge Rénine (dans *Les Huit Coups de l'horloge*), le jeune Raoul d'Andréty (dans *La*

Comtesse de Cagliostro), Raoul de Liméz (dans *La Demoiselle aux yeux verts*), Jean d'Enneris (dans *La Demeure mystérieuse*), le baron d'Enneris (dans *Le Cabochon d'émeraude*), le vicomte Raul d'Avenac (dans *La Barre-γ-va*), Raoul d'Averny (dans *La Cagliostro se venge*).

Dans les portraits les plus connus, les plus populaires (pardonnez-moi le pléonasme) d'Arsène Lupin, tels que la chanson de Jean Marcland ou les représentations de Léo Fontan, il est possible d'y trouver les accessoires du gentleman-cambrioleur, notamment la canne, les gants blancs, le monocle.

Dans «813», ce n'est pas seulement le Prince Sermine qui porte une canne («Le Prince Sermine passa dans sa chambre et sonna son domestique – Mon chapeau, mes gants et ma canne»: t. 1, 603), car elle semble être pour Leblanc un accessoire pour nous donner l'idée de la posture de monsieur Lenormand, chef de la Sûreté («Du bout de sa canne, M. Lenormand désignait tel coin, tel fauteuil, comme on désigne un buisson ou une touffe d'herbe avec une conscience minutieuse»: t. 1, 573; «Le chef de la Sûreté se leva et fit quelques pas à travers le salon en s'appuyant sur sa canne»: t. 1, 576). Lupin employait cet accessoire des hommes de la Belle Époque quand il se présentait dans son rôle de gentleman, mais aussi pour se camoufler, comme dans *Le Bouchon de cristal*: «Lupin, préalablement camouflé, l'aspect d'un vieux rentier qui flâne, la canne à la main, s'installe dans ces parages, sur les bancs du square et de l'avenue» (t. 1, 994). D'ailleurs, Lupin en avait plusieurs, prêtes à tout usage, dans son cabinet:

L'automobile de Lupin constituait, outre un cabinet de travail muni des livres, de papier, d'encre et des plumes, une véritable loge d'acteur, avec une boîte complète de maquillage, un coffre rempli de vêtements les plus divers, un autre bourré d'accessoires, parapluies, cannes, foulards, lorgnons, etc., bref, tout un attirail qui lui permettait, en cours de route, de se transformer des pieds à la tête. (*Le Bouchon de cristal*, t. 1, 1044)

Dans cette liste, on trouve également des parapluies, foulards, lorgnons. On pourrait ajouter aussi, parmi les accessoires, des montres, objets de valeur retenus par une chaîne dans les pochettes du gilet, les casquettes, et sur tous produire plusieurs exemples, mais cela nous conduirait trop loin. Je ne m'arrête donc qu'un instant sur le foulard pour noter une faute de Leblanc. Dans *Victor, de la brigade mondaine*, il parle d'abord d'un «foulard orange et vert» (t. 3, 735) (le foulard que Élise Masson, avant d'être étranglée «portait au cou, négligemment noué, un large foulard orange rayé de vert»: t. 3, 727):

«Des taches significatives, déclarait le médecin légiste. Il y a eu strangulation, au moyen d'une corde ou d'une serviette... peut-être d'un foulard...»

Tout de suite, Victor remarqua l'absence du foulard orange et

vert que portait la victime. Il interrogea. Personne ne l'avait vu».
(t. 3, 735)

Mais par la suite le même foulard devient «orange, à gros pois verts»:

«Au milieu d'une pile de chemises, un foulard, un foulard orange, à gros pois verts... très chiffonné...»
Victor s'émut.
«Le foulard d'Élise Masson... Je ne me suis pas trompé...» (t. 3, 752)

Et je m'arrête aussi un instant sur l'accessoire (si on peut l'appeler ainsi) le plus légendaire d'Arsène Lupin: sa carte de visite, celle qu'il dépose, pour signaler son 'passage', l'authenticité de 'son' cambriolage ou tout autre exploit remarquable. Il y en a certaines très amusantes, pour les mots que le voleur a ajouté comme signe de son insaisissabilité... et de sa compétence d'objets d'art et des meubles: «Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur, reviendra quand les meubles seront authentiques» (*Arsène Lupin gentleman-cambrioleur*, t. 1, 12). De même faisait l'anarchiste Alexandre Marius Jacob auquel il semble que Leblanc s'était inspiré (Leblanc 2013: 21).

Et je reviens aux gants blancs et au monocle.

Le chapitre VII de *L'Agence Barnett et C^{ie}* du 1928 a pour titre «Gants blancs... guêtres blanches». Ici ces accessoires sont employés pour se faire remarquer: «Certes, je le sais bien, vous êtes étranger, vous vous habillez de manière à vous faire remarquer, gants blancs... guêtres blanches...» (Leblanc 2010: t. 3, 270). Mais Leblanc ne s'arrête pas longtemps sur les gants qu'il semble plutôt suggérer que décrire, selon l'ambiance de la Belle Époque.

Quant au monocle, cet ustensile essentiellement aristocratique, pareillement aux gants, est plutôt le fruit des illustrateurs de Lupin (notamment Léo Fontan) et, comme je viens de dire, de la mode masculine de l'époque. Le 'gentleman' dans les nouvelles et les romans de Leblanc ne porte pas du tout le monocle, mais on le trouve dans le but d'un déguisement, comme dans *L'Agence Barnett et C^{ie}*: «Les yeux froids et moqueurs, derrière un monocle qu'il mettait indifféremment à droite ou à gauche, s'animaient d'une gaieté juvénile» (t. 3, 179).

J'ai cherché aussi la description d'un autre élément indispensable dans l'habillement de tout homme, et là je me suis étonnée, car Leblanc, malgré ses origines italiennes, malgré son admiration pour l'Italie (Leblanc 2013: 25), ne parle jamais de chaussures dans ses romans.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Boespflug-Leblanc F., 2009, *Mon grand-père, un dandy rêveur*, «Paris-Normandie» 17/07/2009.
- Charpentier A., 1893, «*Une femme*» roman de Maurice Leblanc, «La revue des journaux et des livres» 16/07/1893.
- Leblanc G., 1931, *Souvenirs (1895-1918)*, Paris, Grasset.
- Leblanc M., 1933, *Qui est Arsène Lupin?*, «Le Petit Var» 11/11/1933: 3.
- , 2010, *Les aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*, 3 t., Paris, Omnibus.
- , 2013, *Tutte le avventure di Arsenio Lupin*, G.-A. Bertozzi (ed.), Rome, Newton Compton (I Mammut).
- Limat M., 1979, *Monsieur Maurice Leblanc, écrivain français*, «Europe» 604-605, août-septembre: 61-66.
- Marcland J., s.d., *Complainte d'Arsène Lupin*, Paris, Transatlantiques.
- Maugarlonne F.-G., 2010, *La loi et le phénomène suivi par les preuves de l'existence d'Arsène Lupin*, Paris, Christian Bourgois.
- Messac R., 1929, *Le 'Detective novel' et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Champion.
- Nissim L., 2007, «*Elle écrivit à Rouen afin d'avoir une robe en cachemire bleu*»: quelques notes sur les vêtements d'Emma Bovary, in R.M. Palermo-S. Mangiapane (eds.), *Atti del convegno internazionale. Madame Bovary. Préludes, présences, mutations. Preludi, presenze, mutazioni*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane: 159-171.

LA TERMINOLOGIE DE LA MODE DANS LES MANUELS DE COUTURE: EMPRUNTS, NEOLOGISMES, MÉTAPHORES

Anna Giaufret
Micaela Rossi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA¹

Si l'on pousse au-delà de quelques signes rudimentaires (excentricité, classicisme, dandysme, sport, cérémonie), le vêtement, pour signifier, peut-il se passer d'une parole qui le décrive, le commente, lui fasse don de signifiants et de signifiés assez abondants pour constituer un véritable système de sens?

Roland Barthes, «*Le bleu est à la mode cette année*»...²

Dans sa distinction fondamentale entre vêtement réel, vêtement-image et vêtement-écrit, Roland Barthes (1967: 13-15) trace les contours du fonctionnement du langage de la Mode (avec un M majuscule, car il s'agit d'un système) dans toute sa complexité. Il souligne aussi, ainsi que nous le montrons dans l'exergue, le caractère fondamental de l'élément langagier pour le phénomène de la Mode. Nous allons dans ce texte nous concentrer sur le vêtement-écrit, notamment sous son aspect terminologique, dans le cadre d'un manuel destiné aux ouvriers du domaine, à ces «petites mains» dont parle Bouverot (2000: 238): A. Donnanno, *La Tecnica dei modelli. Accessori moda. Come realizzare borsette, scarpe, guanti, cappelli, cinture, cravatte*, Ikon Editrice, 2011, le dernier volume d'un ensemble de quatre publications faisant le tour des modèles de base et destinés à l'enseignement de la couture. C'est ce manuel de couture que nous allons fouiller dans le but de relever d'abord les emprunts au français (premier volet de cette contribution), puis les termes métaphoriques (deuxième volet).

¹ Anna Giaufret est l'auteur de l'introduction et du paragraphe 1, Micaela Rossi du paragraphe 2 et de la conclusion.

² Barthes (1967: 9).

La terminologie de la mode est d'ailleurs un ensemble multiforme et difficile à cerner, car la mode se situe au croisement d'autres domaines envisagés de manière différente selon les spécialistes. Pour n'en citer que deux, Bouverot se concentre davantage sur les trois étapes successives que connaissent les objets de mode: «1. concevoir, faire faire, fabriquer, c'est le rôle du créateur, du producteur; 2. faire savoir, faire connaître les produits; 3. faire acheter par le consommateur» (2000: 224) qui correspondraient aussi aux trois objectifs qui caractérisaient autrefois les classes sociales: l'utile pour les classes populaires, l'agréable pour la bourgeoisie et le beau pour l'aristocratie. Bonadonna (2012: 86) place par contre la mode à l'intersection des domaines de la création, du système économique et de la production dans une configuration qui présente une structure qui ne se superpose pas exactement à la précédente.

Il s'agit donc d'un système extrêmement stratifié, non seulement aux différents niveaux de l'analyse sémiotique de Barthes, qui identifie un code réel, un système terminologique et un système rhétorique articulés par des relations complexes entre les éléments qui les composent, mais aussi dans sa composante discursive. Une fois établie l'importance de l'élément discursif dans le domaine de la mode, il ne faut pas oublier qu'il se décline à son tour dans plusieurs typologies textuelles ayant des énonciateurs, des destinataires et des visées complètement différentes, dans lesquelles il est possible d'identifier un continuum allant de la primauté du dénotatif (manuels de couture) à la dominance du connotatif (discours publicitaire).

I. DE LA TÊTE AUX PIEDS: LES EMPRUNTS AU FRANÇAIS DANS LA TERMINOLOGIE ITALIENNE DES CHAUSSURES ET DES CHAPEAUX

Notre recherche des gallicismes dans le manuel pour la réalisation de chapeaux et de chaussures a fourni de nombreux résultats, qui peuvent être classés sur un continuum allant d'emprunts qui conservent leur forme originale, aux termes complètement adaptés du point de vue phonétique, graphique et/ou morphologique. Les emprunts concernent aussi bien la classe des noms (*sabot*) que celle des adjectifs (*mignon*) ou de termes employés à l'intérieur d'un terme complexe comme modificateurs de la tête d'un syntagme (*scarpa alla poulaine*) qui présente une alternance des deux codes linguistiques. Ces emprunts ont aussi eu des parcours diachroniques différents, sont entrés dans la langue italienne à des époques diverses, en passant parfois par d'autres langues.

Après avoir vérifié l'origine des termes et leur étymologie, nous avons obtenu un corpus terminologique que nous allons décrire dans les deux paragraphes suivants et que nous avons analysé à l'aide de trois dictionnaires italiens – le Nuovo Sabatini Coletti (*SC*), le Devoto Oli 2014 (*DO*) et

le *Dizionario etimologico* Le Monnier 2014 de Alberto Nocentini (E), tous les trois dans leur version en ligne, consultable sur le site eLexico.com. À ceux-ci s'ajoutent le *Trésor de la langue française* version électronique (TLFi), l'encyclopédie Treccani et, parfois, d'autres sources encore.

1.1. SOUS-DOMAINES: CHAUSSURES

Les gallicismes dans ce domaine sont nombreux et relèvent de plusieurs sous-ensembles, aussi bien du point de vue notionnel que lexicologique. La liste complète est fournie dans le tableau ci-dessous, où nous les avons classés, dans une perspective terminologique, selon des critères notionnels et des relations ontologiques.

	modèles	parties	matériaux	accessoires
emprunt intégral	<i>décolleté, chanel, chantilly, chopine, sabot, (scarpa alla) poulaine</i>	<i>plateau</i>	<i>mignon, velours</i>	
emprunt adapté	<i>mocassino, stivale, (scarpa) bebè</i>			<i>ghetta</i>

S'il est facile de conclure que l'italien conserve volontiers la forme française, qui contribue certainement, du moins jusqu'à une certaine époque, à créer un 'effet de mode', on peut également constater que les gallicismes entrent dans tous les sous-ensembles notionnels que nous avons identifiés, allant de termes d'usage commun, comme *décolleté*, à d'autres bien plus techniques tels que *plateau* ou *mignon*. L'adaptation de l'emprunt est aussi directement proportionnelle à son antiquité: *stivale*, de l'ancien français *estival* (dérivé d'*estive* = *jambe*), entre dans la langue italienne au XIII^e siècle. *Ghetta*, du français *guêtre*, apparaît au XVIII^e siècle. *Mocassino* est attesté en 1932, emprunté au français *mocassin*³, à son tour emprunté à l'algonquin.

C'est à la fin du XIX^e siècle que l'italien reprend le terme *décolleté*, comme forme adjectivale ou nominale, pour désigner la chaussure féminine dénommée généralement en français *escarpin*, qui laisse voir le cou-de-pied et introduit une nuance sensuelle dans le lexique de la chaussure. Par contre, à la même époque, apparaît le modèle *scarpa alla bebè* (avec une adaptation minimale): il s'agit d'un *décolleté* assagi par l'introduction d'un lacet à la cheville. Avec cet escamotage, le pied nu et dangereusement séducteur est ramené à une sphère infantile plus rassurante, quoique peut-être encore plus suggestive. Dans les années 50, Coco Chanel introduit les célèbres chaussures éponymes, ouvertes à l'arrière, qui laissent visible le talon et ont la pointe d'une couleur différente. Puis, arrive le *sabot*, autrefois (XIX^e siècle) synonyme de *zoccolo* et ensuite, à partir des années 70, avec une restriction et spécialisation

³ Les dictionnaires hésitent toutefois entre le français et l'anglais comme langue d'emprunt.

de sens qui lui fait perdre toute connotation rurale et acquérir, avec le nom français, une nuance d'élégance (équivalent français, *mule*).

Il existe toutefois des exemples beaucoup plus intéressants en relation au sens du mot emprunté en français ou à sa présence dans les dictionnaires. Les (*stivali*) *chantilly*, dûment répertoriés dans les dictionnaires italiens, ne le sont pas dans les dictionnaires français. Toutefois, le terme (qui dérive avec toute probabilité de Chantilly, ainsi que la crème et la dentelle) est employé dans l'industrie de la chaussure en France, où il désigne, comme en Italie, des bottes rigides et hautes pouvant être en cuir ou en caoutchouc.

Un glissement de sens s'est produit dans le cas de *velours*, qui désigne en italien depuis 1936 un tissu lourd semblable au *velluto*, qui est le traduisant du français *velours*, et plus précisément, dans le sous-domaine de la chaussure, un cuir velouté. Il y a donc en italien un dédoublement des signifiants, avec spécialisation sémantique. De son côté, *mignon* a aujourd'hui deux sens principaux en italien, si l'on se réfère au domaine de la chaussure: en tant qu'adjectif, il caractérise des objets miniaturisés en général, pouvant entre autres être des chaussures, par exemples portées comme bijoux, mais il est employé également, comme terme technique, pour désigner de petites lanières, souvent décorées⁴.

Le cas de *scarpa alla poulaine* (ou *alla polacca*) est encore différent: ce terme désignait en français un type de chaussure porté en Pologne au Moyen-Âge, ayant l'extrémité allongée en pointe et parfois relevée. C'est de ce nom de chaussure et par analogie de forme, que dérive d'ailleurs la dénomination des poulaines des navires.

Le dernier exemple que nous allons mentionner est celui de *chopine*. Ce terme, non répertorié avec sons sens de 'soulier' dans les dictionnaires français, est défini dans Wikipédia comme une «chaussure à semelles compensée pour femme» étant célèbre à Venise pendant la Renaissance. Ce terme français est en fait dérivé du dialecte vénitien *ciapine*, qui désignait effectivement ce type de chaussures, qui arrivait de l'Orient et qui a eu de nombreux avatars, de la forme originale vénitienne⁵ à des formes plus récentes, turques et chinoises (XIX^e siècle)⁶. La *chopine* est l'ancêtre du modèle dénommé aujourd'hui en français *chaussure à semelle compensée* ou à *semelle plateau*. Ce terme polysémique, employé en italien et répertorié avec ce sens dans le *DO*, est le dernier exemple de notre sous-corpus concernant les chaussures.

4 <http://www.aziendainfiera.it/p/mignon-strass-guardolificiogiusy> (consultation: 10/09/2013).

5 <http://www.batashoemuseum.ca/podcasts/200903/index.shtml> (consultation: 10/09/2013).

6 http://peterfoxshoes.blogspot.it/2013_04_01_archive.html (consultation: 10/09/2013), http://peterfoxshoes.blogspot.it/2013_04_01_archive.html (consultation: 10/09/2013).

1.2. SOUS-DOMAINES: CHAPEAUX

	modèles	matériaux
emprunts intégraux	(<i>cappello</i>) <i>chevalier</i> , <i>cloche</i> , (<i>cappello alla</i>) <i>Pompadour</i> , <i>toque</i>	(<i>pizzo</i>) <i>chantilly</i> , <i>canneté</i> , (<i>feltro di</i>) <i>lapin</i> , <i>georgette</i> , <i>gommé</i>
emprunts adaptés	<i>berretto</i> , <i>calottina</i>	<i>tulle</i>

Si *berretto* et *calottina* sont des emprunts adaptés qui remontent au XVI^e siècle pour le premier (de l’occitan *beret*) et au XVII^e pour le second (par ajout de suffixe diminutif à l’emprunt du français *calotte*), et si *tulle*, entré dans le lexique italien au XIX^e siècle, a subi une adaptation uniquement phonétique, tous les autres exemples de notre liste sont des emprunts intégraux, parfois introduits comme modificateurs à l’intérieur d’un syntagme.

Alors que les dénominations de modèles correspondent largement à des termes en usage en français aussi (*cloche*, *toque*, *chapeau à la Pompadour*)⁷, il en va différemment pour les dénominations des matériaux, parmi lesquelles seulement la *dentelle chantilly* et le *feutre de lapin* sont employés en français. *Georgette*, d’après notre manuel employé au masculin en italien – ce qui contredit les dictionnaires que nous avons consultés – est une réduction de *crêpe georgette*, utilisé dans sa forme complète en français. Il s’agit ici d’un cas intéressant de variation du genre grammatical d’un nom entre un emploi spécialisé, restreint à une communauté de locuteurs, et l’usage de la langue commune. Quant à *canneté* et *gommé*, on ne les retrouve guère dans les lexiques spécialisés français (voir *sitographie*) et une recherche sur Internet ne révèle leur présence que sur des pages en langue française appartenant à des entreprises italiennes. *Gommé*, employé en français comme adjectif pour désigner essentiellement les tissus recouverts de gomme afin de les rendre imperméables⁸, semble en effet être l’équivalent italien du français *bougran*⁹. Nous avons retrouvé l’attestation de *canneté* avec le même sens qu’en italien mais en emploi adjectival, dans le syntagme *ruban canneté*. Il s’agirait donc d’un même phénomène de nominalisation des participes passés qui mène à la création d’un nouveau terme nominal avec une modification conséquente de sa signification.

Pour conclure cette première section, il est donc possible tout d’abord d’affirmer que les emprunts aux français sont toujours bien présents dans la terminologie italienne de la mode. S’ils sont en perte de vitesse dans la langue générale¹⁰, ainsi que l’illustre Catricalà dans son article par l’exemple du remplacement de *fuseaux* par *leggings* (2011), la terminologie technique des spécialistes de la création et de la production semble utiliser aujourd’hui encore

7 <http://www.chapellerie-traclet.com/fr/femme/2356-chapeau-cloche.html> (consultation: 10/09/2013)

8 *Textiles Maroc*.

9 *Forum de couture goodies*.

10 Ou dans ce que Snejina Sonina appelle la «terminologie banalisée de la mode» (2000).

beaucoup de gallicismes. Le français ne contribuerait donc pas seulement à cet effet d'élégance bien connu, que nous avons illustré par l'exemple de *sabot*, mais qui pourrait s'appliquer à bien d'autres (*lapin*, etc.): il contribue aussi à constituer le discours spécialisé d'un des secteurs économiques italiens les plus performants.

2. MÉTAPHORES DANS LE LANGAGE DE LA COUTURE: TERMES ET FIGURES DU TEXTILE

Le langage de la mode – et plus largement le discours autour de l'habillement – a été bien souvent exploré dans sa nature de système signifiant (dans la lignée de Barthes, notamment par la sémiologie contemporaine), d'indice social (tout particulièrement par les sociologues; nous renvoyons pour une synthèse de l'état de l'art récent à l'essai de Godart 2010), de système d'interprétation pour l'imaginaire linguistique collectif (s'inscrivent dans ce courant les nombreuses études sur l'omniprésence du discours vestimentaire dans la langue commune – nous citerons entre autres Catricalà 2011 pour l'italien et Barbichon 1989 pour le français). La linguistique descriptive s'est depuis quelques années intéressée plus spécialement à la rhétorique du langage de la mode dans ses divers avatars, au vocabulaire spécialisé dans sa morphologie et à ses fonctions discursives, aux aspects pragmatiques des dynamiques langagières circulant autour du vaste sujet de l'habillement (pour l'analyse contrastive français-italien, nous renvoyons aux études de Zanola 2008 et Bonadonna 2012).

La présence massive de métaphores dans le langage autour de la couture et plus largement de la mode est au même titre un sujet fascinant, amplement analysé par les sémioticiens: les études fondatrices de Barthes (entre autres 1960; 1967) ne sont que le cas le plus connu de la vaste série d'essais focalisés sur les aspects sémiotiques et linguistiques des métaphores dans les discours autour de la mode. Les analyses suivantes, parmi lesquelles nous citerons à titre d'exemples récents Bouverot pour le français (2000) et Catricalà pour l'italien (2011), mettent toutefois plutôt en évidence les aspects discursifs et rhétoriques liés à l'emploi des figures et notamment de la métaphore dans les textes descriptifs de la presse féminine, des manuels de mode, des discours circulant dans le vaste domaine du vêtement. Dans le cadre de ces études, la métaphore est vue essentiellement comme un ornement rhétorique, qui contribue à rendre la mode un objet de discours captivant, flou et au même temps fascinant, comme il ressort de l'exemple suivant, tiré de l'édition italienne de «Vogue» datée des années 60, à savoir les années pendant lesquelles la mode devient une réalité de masse:

Come due getti d'acqua, le camicie da notte limpide e chiare.
Cascata di chiffon bianco, in questa pagina, spumeggiante davanti per effetto dello sbieco che forma jabot.
Limpidezza di uno chiffon verde pallido, nella pagina accanto, le cui increspature si sciolgono e fluttuano sotto la vita impero.
(Castagnotto 1970: 224)

Pour ne citer en revanche qu'un exemple plus récent, le dernier défilé de Dior est ainsi décrit par le magazine grand public «Elle» (septembre 2013):

Est-ce un jardin d'Eden dans lequel Raf Simons nous invite? Incroyable décor pour le défilé Dior au Musée Rodin où le podium est une confrontation éblouissante de fleurs et de feuillages! Sous ces frondaisons passent des femmes acidulées comme des bonbons et l'on aime le partage de la silhouette: rigueur du tailleur noir en haut, fragiles mini-jupes fleuries en bas. Puis une très rafraîchissante variation sur la chemise, déclinée en robes charmantes, telles de jolies bergères post modernes. Il y a des formes lampion, des plissés dans tous leurs états, des écussons étonnants, de très beaux bijoux brillants et des paillettes qui viennent ponctuer l'allure, une palette d'iridescences opalines qui le disputent aux couleurs primaires chères au créateur. C'est un bal onirique, tendre et festif, comme dans un songe à la Fellini façon Juliette des Esprits. Alors entrons dans la danse!¹¹

Aussi passionnante soit-elle, toutefois, l'étude de la valeur rhétorique des métaphores dans le langage de la mode n'est pas au cœur de notre intérêt de terminologues: dans cette contribution, nous aimerions plutôt aborder un aspect peut-être moins connu des expressions figurées dans le langage de la couture, à savoir la formation des métaphores terminologiques. Depuis quelques années, en effet, les études sémiotiques et linguistiques s'intéressent de plus en plus aux mécanismes de terminogénèse métaphorique; les études d'Assal (1994) ont ouvert la voie à de nombreuses contributions analysant la nature sémiotique, les fonctions et les dynamiques discursives des terminologies à base imagée – plus récemment, les collectifs dirigés par Cortès (2003), Dury-Maniez (2009) et les analyses d'Oliveira (2005) témoignent d'un intérêt croissant pour les processus de lexicalisation des métaphores, ainsi que pour les enjeux sociolinguistiques liés à leur légitimation dans les langues spécialisées. Dans ces études, la métaphore cesse d'être considérée comme un simple ornement du discours et elle est conçue comme un moyen privilégié d'accès à la segmentation des concepts techniques, offrant un tremplin cognitif plus immédiat pour la conceptualisa-

11 <http://www.elle.fr/> (consultation: 10/11/2013).

tion de notions abstraites ou complexes. Rentrent dans cette dynamique les métaphores constitutives de théories, telles que *trou noir* ou *théorie des cordes*, mais également les nombreuses dénominations catachrétiques fondées sur l'analogie formelle, particulièrement fréquentes dans les domaines techniques, telles que *nain* pour indiquer le signal ferroviaire ou *induit à cage d'écureuil* dans le domaine des éoliennes (voir Giaufret-Rossi 2013).

Pendant les dernières années (voir notamment Prandi-Rossi 2012), nous avons essayé d'analyser le phénomène de terminologisation des métaphores dans des domaines professionnels divers – l'œnologie, l'astrophysique, le droit, les énergies renouvelables, la finance... – afin de vérifier les éventuelles constantes sémiotiques et linguistiques des termes issus de métaphores. Dans les pages suivantes, nous nous pencherons sur les processus de création terminologique à base métaphorique à l'œuvre dans le discours de l'habillement, et notamment dans les dénominations des tissus, pour approfondir ensuite l'aspect contrastif au cœur de cette contribution: nous nous intéresserons tout particulièrement aux phénomènes de transposition de terminologies d'une langue-culture à une autre (que Sager appelle *secondary term formation*):

By secondary term formation, Sager is alluding to the way concepts conceived and named in one language are named in another language. «Secondary term formation occurs when a new term is created for a known concept [...] as a result of knowledge transfer to another linguistic community». (Sager cité par Humbley, in Cortès 2003: 197)

Le transfert d'une terminologie figurée d'une culture dominante dans un certain domaine des activités productives vers une autre langue-culture présuppose en effet la prise en compte du poids de l'empreinte culturelle dans les terminologies techniques: loin d'être de simples étiquettes comme le préconisait Wüster, les termes représentent toujours des manifestations d'une culture partagée, d'un 'interdiscours' commun (Cortès 2003). Dans le cas de l'habillement, le prestige du français comme langue de la mode par rapport à l'italien est encore considérable, malgré le déclin des dernières années dû à l'essor de l'anglo-américain (voir l'exemple cité ci-dessus par Giaufret des *leggings* qui remplacent les *fuseaux* en vogue dans les années 90). Le français est encore pour les Italiens la langue des *défilés*, des *mannequins*, du luxe et de l'élégance (Caticalà 2011; Schlemmerová 2010), ce qui implique un rapport de subordination linguistique, se manifestant par l'emploi massif d'emprunts. Qu'en est-il des métaphores terminologiques dans cette dynamique linguistique? Plusieurs cas de figure peuvent être envisagés, de l'emprunt intégral au calque, à la création néologique métaphorique ou purement dénotative (pour une typologie, nous renvoyons

à Rossi à paraître); nous étudierons ces processus tels qu'ils se présentent dans un corpus concernant les typologies de tissus, constitué sur la base du volume de Donnanno précédemment cité, ainsi que du *Glossaire de l'Institut Français du Textile et de l'Habillement*; pour la comparaison français-italien, nous intégrerons le glossaire multilingue de la plateforme *Texsite*, ainsi que des sites spécialisés de producteurs de tissus. Le choix du sous-domaine des tissus nous a semblé particulièrement intéressant, car il s'agit d'un secteur de la production qui a connu un développement historique long et complexe, fait d'hybridation culturelles et de nouvelles découvertes techniques, où se mêlent des termes divers par leur morphologie et leur histoire, des éponymes comme *jacquard*, des termes de dérivation géographique comme *damas*, *jean*, *madrás*, mais également un grand nombre de termes métaphoriques, qui offrent donc un terrain particulièrement productif aux fins de notre analyse.

2.1. ANALYSE DU CORPUS: LE TRANSFERT DES MÉTAPHORES

Dans sa description synthétique et néanmoins exhaustive du langage de la mode en italien, Catricalà (2011) identifie les champs notionnels le plus fréquemment convoqués dans la formation des termes métaphoriques de l'habillement:

Le metafore possono essere classificate in base al dominio interessato: artefatti (*manica a palloncino*, *pigiama palazzo*); commestibili (*abito a uovo*); piante (*abito tulipano*, *gonna a corolla*, *manica a calla*); fenomeni naturali (*abiti a onde*, *ad arcobaleno*, *a cascate*); animali (*pantaloni a zampa d'elefante*, *tasca canguro*; con allitterazione *gilet giraffa*, da Parigi nel 1827). (Levi Pisetzkzy 1995: 304)

Sur la base de cette ébauche de typologie, et compte tenu de la différence du sous-domaine (la confection dans les cas cités par Catricalà, les matières des tissus dans notre cas d'étude) nous avons procédé au classement des termes français à base métaphorique présents dans notre corpus, pour un total de 34 termes. Il en ressort un panorama comparable à la situation décrite par Catricalà, les champs notionnels convoqués étant toujours liés à la culture technique et matérielle, ayant recours à des renvois zoomorphiques, gastronomiques, botaniques. Dans l'ensemble du corpus, les occurrences se répartissent de la manière suivante:

- Renvois à objets, produits (ex. *jupe chalet*, *ombre berceau*...) – 8 occurrences, soit 23,5%;
- Renvois au monde animal (ex. *chenille*, *caméléon*, *ombre à dos d'âne*, *papillon*...) – 12 occurrences, soit 35%;
- Renvois à l'univers botanique (ex. *tissu écorce d'arbre*) – 5 occurrences, soit 6%;

- Renvois à la nourriture (ex. *gâteau, gaufre*) – 7 occurrences, soit 20,5%;
- Renvois à des actions (ex. *dévorage*) – 1 occurrence, soit 3%;
- Renvois à des éléments naturels au sens large (ex. *givrés, glacés*) – 4 occurrences, soit 12%.

On remarquera la primauté de l'élément animal, par comparaison entre la fourrure ou la peau des animaux et les fils du tissu, ainsi que de l'élément de la nourriture, à laquelle sont bien souvent comparés des concepts techniques issus de métiers artisans.

Pour ce qui est en revanche du transfert du concept dans l'analyse contrastive, la situation est assez complexe, les stratégies variant de l'équivalence directe au calque à l'emprunt, aux cas d'absence d'équivalent italien, indépendamment du champ notionnel convoqué, comme il ressort du tableau récapitulatif à la fin de l'article.

Plusieurs cas de figure intéressants se présentent, à savoir:

1. la métaphore présente en français ne correspond pas à une métaphore appartenant au même domaine en italien: il en est ainsi de la *jupe chalet* qui devient en italien plutôt *gonna a ruota*;
2. la métaphore française est transposée par emprunt intégré en italien, avec la perte conséquente de la valeur heuristique de la figure: c'est le cas du mot *chenille* qui devient en italien le terme plus opaque *ciniglia*;
3. le terme métaphorique français correspond à un terme purement dénotatif en italien: c'est le cas des termes *gorge-de-pigeon*, *mousse* et *côte de cheval* qui correspondent en italien à *cangiante*, *punto legaccio* e *costa*;
4. la métaphore française correspond à une métaphore équivalente par domaines convoqués en italien – ce cas de figure intéresse 29,5% du corpus, soit un pourcentage élevé: les termes *caviar*, *caméléon*, *écorce d'arbre*, *nid d'abeille* correspondent à leurs homologues italiens *motivo caviale*, *taffetas camaleonte*, *nido d'ape*. Dans ces cas, l'analogie formelle des référents est en quelque sorte un phénomène partagé indépendamment de l'empreinte culturelle;
5. la métaphore française constitue un emprunt intégral en italien (20% des occurrences du corpus) ou bien elle est accompagnée d'un calque italien ou d'une adaptation phonétique et graphique (6% des occurrences) – dans ce cas, l'interaction conceptuelle à la base de la métaphore reste opaque pour le locuteur italoophone, qui perd ainsi une voie d'accès rapide au concept – le terme *gaufre* est bien plus transparent pour un francophone que le terme *goffrato* pour un italoophone; de même, le terme *piéd-de-poule* a perdu en italien toute connotation métaphorique, et ne désigne qu'un tissu parmi d'autres;
6. la métaphore française n'a pas d'équivalent direct en italien, mais le terme français n'en est pas pour autant emprunté en italien (29,5% des occurrences du corpus) – il en est ainsi de termes fortement imagés comme *huit serrures*, *cul-de-dé*, *œil de mouche* qui restent limités à leur emploi en français, éventuellement disponibles à l'emprunt.

À la fin de ce bref aperçu, quelques considérations conclusives nous semblent s'imposer.

En premier lieu, le langage de la mode est un langage cosmopolite, polymorphe, qui se nourrit d'influences provenant de langues et cultures diverses; il s'agit également d'un langage mouvant, en perpétuelle évolution, soumis aux aléas de l'histoire économique, qui peut décider du passage des *fuseaux* aux *leggings*. La nature extrêmement imagée, voire parfois onirique, de ce langage, en fait un terrain d'études privilégié pour les analyses stylistiques et rhétoriques; au même temps, ses aspects les plus techniques ne sont pas sans intérêt pour les terminologues, qui y voient un domaine technique complexe, fascinant au niveau de l'analyse diachronique et de la variation sur l'axe vertical pour ce qui est de la segmentation des usagers, des publics, des discours.

Enfin, pour ce qui est plus particulièrement de l'hypothèse à la base de nos analyses, les recherches menées sur les sous-domaines de chapeaux, des chaussures et des tissus révèlent une image complexe et multiforme du lexique de l'habillement, qui se fonde encore pour l'italien en grande partie sur un rapport étroit avec la langue française, conçue comme l'une des langues dominantes dans le monde de la couture: la présence massive de gallicismes, de calques, d'emprunts de luxe témoigne d'une fascination encore bien évidente du français chez les professionnels italiens dans le secteur de la mode (on peut encore porter un élégant *col en lapin*, mais aucun journaliste de «Vogue Italia» ou d'«Elle» n'écrirait jamais que Dior a lancé pour l'automne 2013 il *collo di coniglio*...).

Stratégie de transfert	Equivalent IT	Produits/Objets	Animaux	Plantes	Nourriture	Actions	Eléments naturels
Équivalence par adaptation (1, soit 3%)	GONNA A RUOTA	chalet (jupe): tissu façonné teint fil à base d'une chaîne acétate, trame laine ou laine et viscosse.					
Emprunt intégré (1, soit 3%)	CINIGLIA		Chenille: fil fantaisie caractérisé par la présence de poils d'aspect velours sur son pourtour. Gorge de pigeon: voir changeant.				
Effacement de la métaphore (3, soit 9%)	CANGIANTE						
	PUNTO LEGACCIO			Mousse: tricot sans envers réalisé sur métier à maille retournée.			
	A COSTE		Côte de cheval: étoffe à côtes verticales en relief.				
Emprunt intégral (7, soit 20%)	TESSUTO GLACÉ						Glacé: 1. tissu d'une grande brillance obtenu soit par une armure satin, soit par un traitement de calandrage. 2. tissu changeant réalisé à partir de chaîne et de trame de couleurs voisines.

	GRAIN DE POUDRE	Grain de poudre : tissu de laine peignée à grains très fins.					
	PLISSÉ SOLEIL						Plissé soleil: plissé en éventail dans un tissu en biais.
	TESSUTO DEVORÉ					Dévorage: sur une étoffe composée de deux matières, procédé permettant d'éliminer par voie chimique l'un des composants, suivant un dessin, pour obtenir des motifs opaques et transparents.	
	PIED-DE-POULE		Pied-de-poule: similaire au pied de coq, mais avec des motifs plus petits; tissu à armure factice combinant l'armure avec ourdissage et navetage appropriés; s'obtient aussi par impression.				

				<p>Caméléon: Taffetas ou gros de Tours de coloration changeante, tissé avec deux trames de couleurs opposées ou de matières différentes dans le même pas, et contrastant avec celle des fils de chaîne; * confection féminine.</p>		<p>TAFFETAS CAMALEONTE</p>	
			<p>Écorce d'arbre: étouffe crépon à fort relief longitudinal obtenue par une combinaison d'armure.</p>			<p>TESSUTO CORTECCIA</p>	
<p>Givré: aspect brillant intermittent obtenu soit par un fil ouvré, soit par un traitement d'ennoblissement.</p>						<p>TESSUTO BRINATO</p>	
		<p>huilé (Tissu-): traitement de surface destiné à conférer soit un</p>				<p>COTONE OLEATO</p>	

							aspect 'gras' et brillant, soit une imperméabilisation.			
NIDO D'APE			Nid-d'abeilles: étoffe armurée dont le dessin en relief rappelle les alvéoles de cire des abeilles.							
OCCHIO DI PERNICE			Cil-de-perdrix: tissu absorbant dont les alvéoles sont plus petites que celles du nid-d'abeilles.							
BUCCIA D'ARANCIA							Peau d'orange: dessin de gaufrage donnant aux étoffés un aspect cloqué rappelant la peau d'orange.			
PELLE DI PESCA							Peau de pêche: étoffe qui, par un effet chimique et/ou d'émerisage, possède un aspect duveteux et un toucher doux rappelant la peau d'une pêche.			
PLISSÉ FISARMONICA										Plissé accordéon: plissé à arêtes pointues.

<p>Absence d'équivalent (10, soit 29,5%)</p>	Ø	<p>Bib: abréviation du mot 'biberon'; moyen de teinture de petits échantillons d'étoffe ou de matière.</p>					
	Ø	<p>Cul-de-dé: tissu d'aspect cannetillé par la trame.</p>					
	Ø				<p>Gâteau: enroulement cylindrique de fils sans support, à l'intérieur d'un manchon jersey, pour effectuer certains traitements.</p>		
	Ø				<p>Grain d'orge: tissu toile coton à dessin saillant, donnant un aspect rugueux.</p>		
					<p>Grain de riz: tricot maille retournée dont chaque colonne de mailles forme successivement des mailles endroit et des mailles envers.</p>		

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

MANUEL DE COUTURE

Donnanno A., 2011, *La Tecnica dei modelli. Accessori moda. Come realizzare borsette, scarpe, guanti, cappelli, cinture, cravatte*, Milano, Ikon.

SOURCES THÉORIQUES

- Assal A., 1994, *La métaphorisation terminologique*, «Terminologie et traduction» 2: 235-242.
- Barbichon G., 1989, *Métaphores lingères, métaphores textiles: langage populaire et langage noble*, in *L'enveloppement textile*, «Ethnologie française – nouvelle série» 19.1 janvier-mars: 10-26, en ligne: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/40989093?uid=2460338175&uid=2460337935&uid=2&uid=4&uid=83&uid=63&sid=21102691137557> (consultation: 10/09/2013).
- Barthes R., 1960, «*Le bleu est à la mode cette année*». *Notes sur la recherche des unités signifiantes dans le vêtement de mode*, «Revue française de sociologie» 1-2: 147-162, en ligne: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rf-soc_0035-2969_1960_num_1_2_1775 (consultation: 31/07/2013).
- , 1967, *Système de la mode*, Paris, Seuil.
- Bonadonna M.F., 2012, *La terminologie de la mode dans la communication multilingue entre professionnels*, in Aa.Vv., *Terminologie: textes, discours et accès aux savoirs spécialisés*, GLAT GENOVA, Brest, GLAT: 85-104.
- Bouverot D., 2000, *Le langage des modes: habitat, alimentation, vêtement*, in G. Antoine-B. Cerquiglini (eds.), *Histoire de la langue française 1945-2000*, Paris, CNRS: 223-251.
- Boyd R., 1979, *Metaphor ad Theory Change: What is 'Metaphor' a Metaphor for?*, in A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press: 356-408.
- Castagnotto U., 1970, *La metafora nel linguaggio della moda*, «Archivio Glottologico Italiano» LXX: 210-233.
- Catricalà M., 2011, *Il linguaggio della moda*, article disponible sur le site dell'Enciclopedia Treccani: http://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-della-moda_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/ (consultation: 10/09/2013).
- , 2009, *Il linguaggio della moda*, in Trifone P. (ed.), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, Roma, Carocci: 105-129.
- Collombat I., 2003, *Le discours imagé en vulgarisation scientifique: étude comparée du français et de l'anglais*, «Metaphorik.de» 05/2003, en ligne: http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/05_2003_collombat.pdf (consultation: 31/07/2013).
- Corbucci G., 2008, *La lingua della moda*, «Studi di Glottodidattica» 2: 37-51, en ligne: <http://ojs.cimedoc.uniba.it/index.php/glottodidattica/article/download/47/77> (consultation: 20/09/2013).
- Cortès C. (ed.), 2003, *La métaphore du discours général aux discours spécialisés*, «Cahiers du C.I.E.L. 2000-2003».
- Depecker L., 2001, *L'invention de la langue. Le choix des mots nouveaux*, Paris, Colin.

- Desmet I., 2007, *Terminologie, culture et société. Éléments pour une théorie variationniste de la terminologie et des langues de spécialité*, «Les Cahiers du Rifal» 26, décembre: 3-13, en ligne: <http://www.rifal.org/cahiers/rifal26/crf-26-00.pdf> (consultation: 31/07/2013).
- Détrie C., 2001, *Du Sens dans le processus métaphorique*, Paris, Champion.
- Diki-Kidiri M., 2007, *Éléments de terminologie culturelle*, «Les Cahiers du Rifal» 26, décembre: 14-25, en ligne: <http://www.rifal.org/cahiers/rifal26/crf-26-00.pdf> (consultation: 31/07/2013).
- Dury P.-Maniez F.-Arlin N.-Rougemont C. (eds.), 2009, *La métaphore dans les langues de spécialité*, Presses Universitaires de Grenoble.
- Gardes Tamine J., 2007, *Les métaphores lexicalisées dans la langue et dans les langues de spécialité: un obstacle à la compréhension*, «Synergies Italie» 3/2007: 13-22.
- Gaudin F., 2007, *Quelques mots sur la socioterminologie*, «Les Cahiers du Rifal» 26, décembre: 26-35, en ligne: <http://www.rifal.org/cahiers/rifal26/crf-26-00.pdf> (consultation: 31/07/2013).
- Giaufret A.-Rossi M., 2013, *Métaphores terminologiques, circulation des savoirs et contact entre langues*, in M. Codleanu (ed.), *La métaphore dans les discours spécialisés «Signes, discours, sociétés»* 10, en ligne: <http://www.revue-signes.info/document.php?id=2928>, <http://www.rifal.org/cahiers/rifal26/crf-26-00.pdf> (consultation: 31/07/2013).
- Godart F., 2010, *Sociologie de la mode*, Paris, La Découverte (Repères).
- Humbley J., 2005, *La traduction des métaphores dans les langues de spécialité: le cas des virus informatiques*, «Linx» 52, en ligne: <http://linx.revues.org/186> (consultation: 31/07/2013).
- , 2003, *Metaphor and Secondary Term Formation*, in C. Cortès (ed.), *La métaphore du discours général aux discours spécialisés*, «Cahiers du C.I.E.L. 2000-2003»: 197-210.
- Kocourek R., 1991, *La langue française de la technique et de la science. Vers une linguistique de la langue savante*, Wiesbaden, Oscar Brandstetter.
- Kuhn T.S., 1979, *Metaphor in science*, in A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press: 409-419.
- Levi Pisetzky R., 1995, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi.
- Mattaruccio G., 2013, «Cosi vanno tutti». *Le parole della moda italiana*, in G. Mattaruccio (ed.), *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, Firenze, Accademia della Crusca: 109-133.
- Montuschi E., 1993, *Le metafore scientifiche*, Milano, Franco Angeli.
- Musacchio M.T.-Corbolante L., 2012, *When are science and technology (in) accessible? A diachronic study of the popularization of new terms in physics and information technology*, in Aa.Vv., *Terminologie: textes, discours et accès aux savoirs spécialisés*, GLAT GENOVA, Brest, GLAT: 225-238.
- Oliveira I., 2005, *La Métaphore terminologique sous un angle cognitif*, «Meta, Journal des traducteurs» 50.4: 83-104.
- , 2009, *Nature et fonctions de la métaphore en science. L'exemple de la cardiologie*, Paris, L'Harmattan.

- Prandi M.-Rossi M., 2012, *Les métaphores dans la création de terminologie*, in Aa.Vv., *Terminologie: textes, discours et accès aux savoirs spécialisés*, GLAT GENOVA, Brest, GLAT: 7-19.
- Resche C., 2002, *La métaphore en langue spécialisée, entre médiation et contradiction: étude d'une mutation métaphorique en anglais économique*, «ASP» 35-36: 103-119.
- Rossebastiano A., 2013, *Un percorso privilegiato e misconosciuto per la penetrazione dei francesismi nella lingua italiana (secoli XVII-XVIII)*, en ligne: <http://www.atilf.fr/cilpr2013/programme/resumes/cdb31d82eaf28bbf9a5b1ae5000dofc6.pdf> (consultation: 20/09/2013).
- Rossi M., à paraître, *Création néonymique, anglicismes et métaphores terminologiques: quelques réflexions sur les politiques linguistiques en Italie et dans les Pays francophones*, Actes de la VIII Journée Realiter, Milan, 16 novembre 2012.
- Stengers I.-Schlanger J., 1991, *Les concepts scientifiques*, Paris, Gallimard.
- Schlanger J., 1995, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan.
- Schlemmerová M., 2010, *L'interferenza linguistica: i francesismi nella lingua settoriale della moda*, en ligne: http://is.muni.cz/th/180643/ff_b_b1/Bakalarska_prace.pdf (consultation: 20/09/2013)
- Sonina S., 2000, *L'importance des sources informatiques dans l'étude de la terminologie de la mode*, in *Actes du Colloque international «Les études françaises valorisées par les nouvelles technologies d'information et de communication»*, en ligne: <http://www.etudes-francaises.net/colloque/sonina.htm> (consultation: 10/09/2013).
- Temmerman R., 2000, *Toward New Ways of Terminology Description. The Sociocognitive Approach*, Amsterdam / Philadelphie, John Benjamin.
- , 2007, *Les métaphores dans les sciences de la vie et le situé socioculturel*, «Les Cahiers du Rifal» 26, décembre: 72-81, en ligne: <http://www.rifal.org/cahiers/rifal26/crf-26-00.pdf> (consultation: 31/07/2013).
- Vandaele S.-Lubin L., 2005, *Approche cognitive de la traduction dans les langues de spécialité: vers une systématisation de la description de la conceptualisation métaphorique*, «Meta, Journal des traducteurs» 50.2: 415-431.
- Zanola M.T., 2008, *Les anglicismes et le français du XXI^e siècle: La fin du franglais?*, «Synergies Italie» 4: 87-96.
- , 2012, *La mode et ses mots: terminologie, traduction et savoirs encyclopédiques*, Napoli, Loffredo.

DICIONNAIRES CONSULTÉS

- SC: *Nuovo Sabatini Coletti*, en ligne: www.eLexico.com.
- DO: Devoto G.-Oli G. C., 2014, *Vocabolario della lingua italiana*, en ligne: www.eLexico.com.
- E: Nocentini A., 2014, *Dizionario etimologico*, Paris, Le Monnier, en ligne: www.eLexico.com.
- Enciclopedia Treccani*, en ligne: <http://www.treccani.it/enciclopedia/>.
- TLFi: *Trésor de la Langue Française informatisé*, en ligne: <http://atilf.atilf.fr/>.
- Textsite – *Dizionario tessile multilingue on-line*, en ligne: <http://www.textsite.info/>.

AUTRES SITES

Wikipedia, it.wikipedia.org; fr.wikipedia.org (consultation: 10/09/2013).

Metropolitan Museum of Art, http://www.metmuseum.org/toah/hd/chop/hd_chop.htm (consultation: 10/09/2013).

Textiles Maroc, http://www.textile.ma/portail/PDF/Lexique_textile_francais_anglais.pdf (consultation: 10/09/2013).

Forum de couture goodies, <http://goodies.heavenforum.org/t622-lexiques-divers-de-coutures-editdefinition-tissu-ajoute> (consultation: 10/09/2013).

Glossaire de l'Institut Français du Textile et de l'Habillement, <http://www.ifth.org> (consultation: 10/09/2013).

Texsite, <http://www.texsite.info/> (consultation : 10/09/2013).

«Elle», <http://www.elle.fr/> (consultation : 10/09/2013).

ÉCRIRE EN SABOTS ANDRÉ BAILLON ET LA RECHERCHE DE LA SIMPLICITÉ

Maria Chiara Gnocchi

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Très longtemps, sans doute trop, *En sabots* d'André Baillon (1922) a été considéré comme un récit 'régionaliste', voué à une description de la campagne flamande où le narrateur, tout comme l'auteur dont il porte le nom, a vécu quelque temps en aviculteur¹. Depuis le processus de redécouverte dont Baillon a profité à partir des années 1970, les critiques ont commencé à donner de cet auteur une lecture différente, sous le signe de la modernité. Mais si dans les années 1970 cette nouvelle approche de l'œuvre baillonnienne concernait surtout des livres comme *Délires*, *Histoire d'une Marie* ou *Un homme si simple*, un article de Jean-Louis Dufays publié à la fin des années 1980 a eu le grand mérite de remettre en question également l'interprétation d'*En sabots*, jusqu'alors restée inchangée (Dufays 1989). Le critique a reconnu que c'est un texte complexe, où la réflexion métanarrative joue un rôle fondamental, et qui mérite par conséquent une attention pour le moins aiguillée.

Si *En sabots* consistait essentiellement dans une description, on s'attendrait à y trouver des chapitres présentant une série d'éléments plus ou moins donnés et s'enchaînant les uns après les autres. Or il s'agit, à bien y regarder, du récit d'une quête, prévoyant donc un développement qui ne pourrait être 'horizontal', linéaire: la recherche implique une dynamique et se bâtit, dans ce récit, selon un mouvement qui annonce déjà la spirale typique d'*Un homme si simple* (1925)². Ou, pour mieux dire, ces deux développements, l'un horizontal, l'autre spiralaire, de suite horizontale et de

1 Anversois de naissance, André Baillon (1875-1932) s'installe à Paris au début des années 1920: il ne quittera plus la France, pays où seront désormais publiés tous ses livres. Pour une biographie de l'écrivain cf. Denissen (2001).

2 Nous avons commenté ailleurs les «confessions spiralées et pour ainsi dire 'égoconcentriques'» qui caractérisent *Un homme si simple*, cf. Gnocchi (2002: 221).

plongée en profondeur, se combinent et se complètent, donnant du rythme au récit, ainsi qu'une irréductible complexité. L'objet de cette quête s'avère être la 'simplicité', une simplicité qui se décline d'abord au niveau vestimentaire, mais puis surtout attitudinal, moral, spirituel, et enfin communicatif, pour ne pas dire stylistique. Les sabots mis en avant dans le titre sont précisément l'emblème de cette simplicité fruste.

Il s'agira donc de dénicher, dans les lignes du texte, les éléments de cette recherche à de multiples niveaux. Quant au concept (complexe, faut-il le dire?) de la simplicité, on trouvera des bases critiques dans les études qui se sont multipliées et affinées, récemment, autour de la simplicité en littérature et, plus en général, dans les sciences humaines (Bury 2004; Lojkin 2011).

I. «LA BARBE SALE, UN PANTALON TROUÉ, DES SABOTS COMME EUX»

En sabots est la version légèrement remaniée d'un récit intitulé *Moi quelque part...* qu'une petite maison d'édition bruxelloise avait publié en 1920, dans une édition tirée à 500 exemplaires. Le narrateur et protagoniste est un écrivain qui a quitté Bruxelles et essaie de vivre de l'élevage des poules à Westmalle, un petit village de la campagne campinoise. Il vit avec sa femme Marie, une femme très bonne, qui n'a pas fait d'études. Les raisons qui ont poussé André à quitter la ville ne sont pas explicitées, mais le lecteur les comprend sans peine: bien qu'il garde le contact, par lettre, avec ses amis de la ville (des artistes pour la plupart, peintres et écrivains) et qu'il reçoive leur visite de temps à autre, le protagoniste est décidé à abandonner une certaine manière d'être qui lui était propre et que le milieu urbain favorisait particulièrement. Il souhaite surtout s'éloigner des maîtres et modèles de la ville, considérés comme mauvais, et entend inversement imiter les habitants de la campagne – les villageois mais aussi les Pères et Frères trappistes de l'Abbaye de Westmalle – parce qu'ils incarnent, à ses yeux, les vertus de la simplicité qu'il ambitionne. La recherche de la simplicité prévoit donc initialement l'imitation de ces nouveaux voisins, chargés de remettre dans le droit chemin l'ancien «monsieur de la ville».

Cet effort mimétique passe d'abord par les objets dont le protagoniste se pare: ses habits en premier, ensuite l'ameublement de sa maison. Il est évident que les vêtements jouent, au moins dans une première phase, un rôle important dans le récit: le titre nous le suggère, mais aussi l'avant-propos et l'incipit du roman. L'avant-propos, intitulé «Mea culpa», a été ajouté lors de la réédition du volume sous le nouveau titre, avec le but d'expliquer cette modification: des «esprits singuliers» ayant «flairé là une impertinence» (Baillon 1987: 7), l'auteur a choisi d'intituler la nouvelle version du texte *En sabots* parce que «C'est fruste, c'est rustique, cela évoque, assez

bien, quelque chose où l'on est à l'aise, quand on a eu, trop longtemps, mal aux pieds, dans les chaussures serrantes de la ville» (8). Le premier chapitre, intitulé «Ce que j'étais», débute en insistant sur des détails vestimentaires: le narrateur se présente comme un ancien «monsieur de la ville: un faux col, des manchettes, des cheveux sur les oreilles pour qu'on me sut artiste» (9)³. Il essaie, par la suite, de se défaire de ces traces d'un passé citadin, sans toutefois jamais y parvenir complètement: «J'ai beau avoir la barbe sale, un pantalon troué, des sabots comme eux, les premiers jours, ils m'ont vu en faux col, je reste "Monsieur"» (87). Lorsqu'il reçoit un ami de la ville, André le fait «sans faux col, en homme simple revenu des complications de la ville» (174) – car s'il est vrai que c'est de ces amis qu'il entend s'éloigner, c'est surtout à eux qu'il veut montrer le changement qui s'est opéré en lui. Lorsque le narrateur s'attache à parler des Pères et Frères trappistes, il se concentre d'abord sur leur tenue: «Leur toilette n'est pas compliquée: un sac avec des manches pour le corps, un capuchon qui se rabat sur la tête, une ceinture de cuir où pendent une corde, un chapelet et, chez les Frères, un grand couteau fermé» (251-252). Les choix lexicaux sont à remarquer: tout d'abord, le texte insiste sur l'opposition axiologique qui voit d'un côté la bonne et saine simplicité, quoique rude, de l'autre la complication / complexité, qui paraît hors lieu. Mais on aura aussi observé que, par trois fois, la complication de la ville est emblématisée par un «faux col»: terme qui désigne, bien sûr, un accessoire diffusé à l'époque, mais qui insinue en même temps le soupçon sur une certaine attitude qui ne favoriserait ni le naturel ni la sincérité.

En sabots comme les membres de la famille Baerkaelens, les voisins qu'il prend le plus souvent comme modèles, André observe l'usage qu'ils font de leur maison et des pièces qu'elle comporte. Il remarque, par exemple, qu'ils dorment dans de petites chambres qui ne contiennent presque rien d'autre que le lit (46). Il note, de même, que la maison d'une autre voisine, «la vieille», «n'est guère compliquée»⁴: «Quelques tuiles pour le toit, de la glaise comme murs, une vitre qui sert de fenêtre, entre deux ouvertures qui sont des portes. À l'intérieur, un lattis divise la pièce en deux parts: celle de droite pour la femme, celle de gauche pour sa vache» (52). La maison qu'André a louée est elle aussi «simple» (21); elle ne comporte que trois pièces, considérées comme suffisantes, et même excessives, pour les fonctions qu'elles remplissent: «si petite, ma maison est encore trop grande. Il y a trois pièces: la première où on dort, la seconde pour l'âtre. Qu'est-ce que je fais de la troisième?» (24). C'est alors que son identité d'écrivain remonte à la surface:

3 L'incipit de *Par fil spécial* (1924) est un écho évident de l'incipit d'*En sabots* et nous donne l'image du protagoniste du récit, une fois délaissés les habits de la ville: «Un pantalon usé, des sabots, des cheveux qui s'en fichent» (Baillon 1995: 13). *Par fil spécial* raconte, de manière spéculaire, le retour à la ville du narrateur.

4 On aura remarqué que c'est exactement la même formule utilisée pour désigner la toilette des Trappistes.

«C'est là, ai-je dit, que j'écrirai». Mais, de manière tout à fait significative, c'est à ce moment-là que les premiers problèmes surgissent, et que la tentation se présente, sournoise, de s'éloigner de la simplicité:

Un jour, Marie m'y surprend à clouer au mur de petits pots, de petites tasses, de petites cruches. Je trouvais cela très beau.

– Tiens, m'a-t-elle demandé, tu ouvres un magasin de porcelaines?

J'ai compris: j'étais ridicule. On n'arrange pas une chambre: on l'habite; elle s'arrange toute seule. (25)

Alors que sa femme, qui est née dans un milieu pauvre et qui n'a pas fait d'études, se conduit naturellement de manière simple, comme les paysans campinois, André doit faire un effort pour y arriver, non sans peine⁵. Dans ce cas, il a perdu de vue la fonctionnalité de la chambre et a cédé à une tentation de type esthétique. Il a couvert les murs de choses belles mais inutiles, ce qui va à l'encontre, comme on le verra, du principe de la simplicité.

2. LES PREMIERS MODÈLES: LE PAYSANS

Ce dernier exemple, relatif à l'espace voué à l'écriture, nous permet de nous situer déjà sur un plan qui n'est plus celui des habits ou des objets, mais qui a trait à l'expression, d'autant plus que la remarque sur la pièce encombrée de choses inutiles ressemble de très près à une autre remarque, que le narrateur fait au tout début du récit, dans le paragraphe intitulé «Ce que j'étais». Il dit en effet, se référant toujours au passé (d'écrivain) qu'il renie: «Je ciselais mes phrases; à défaut d'âme, je les fourrais de mots. Cela ne valait rien» (10). Les tentatives littéraires du narrateur auraient échoué «à défaut d'âme» (d'où la recherche actuelle d'une vie authentique et d'une forme d'élévation spirituelle) et par un excès de verbosité, par un surplus de «mots inutiles» dont il avait tendance à «fourrer» ses phrases. La recherche d'une attitude simple dans l'arrangement de sa personne et de sa maison apparaît ainsi, très rapidement, en rapport direct avec l'effort d'écriture du narrateur et avec son désir de changer sa manière de le faire⁶.

5 La simplicité de Marie est, selon la définition de Vladimir Jankélévitch, qui reprend à son tour Fénelon, «la simplicité numéro un, [...] la simplicité 'a qua', celle d'où l'on part», alors qu'André ne peut que viser «la simplicité numéro deux qui est la simplicité 'ad quam', celle à laquelle on retourne par simplification» (Jankélévitch 1972: 1427). Et l'essayiste de continuer: «Si une description de la 'simplicité en deçà' achoppait à l'impossibilité d'y trouver la moindre prise pour une énumération ou une analyse discursive, la 'simplicité au-delà' se raconte, elle, plus facilement, car les félures, rides et cicatrices qui lui viennent des épreuves sillonnent encore et segmentent le cristal indivis de sa candeur» (*Ibidem*).

6 On ne peut l'inférer du texte, mais les connaisseurs de la biographie de Baillon savent que, après quelques tentatives d'écriture 'artiste', décadente, très fin de siècle, qui avaient abouti

Dans le même paragraphe «Ce que j'étais», où il évoque entre autres le «faux col» délaissé par la suite, le narrateur reconnaît qu'il avait eu, jusque-là, une image fautive à la fois de soi-même et de la réalité. Sa perception du monde environnant filtrait à travers l'art, et encore, à travers une certaine forme d'art, tout à l'opposé du mimétisme qu'il recherche à présent:

La nature, je la connaissais par les horizons captifs en deux mètres de toile. Aussi par les «Oh!» des poètes, et les «Ah!» des romanciers.

Je n'avais jamais regardé un arbre. (10)

Ce n'est donc pas seulement de ses vêtements de la ville qu'il doit se défaire, mais aussi d'un certain regard porté sur le réel, sur soi-même et sur l'écriture. Il devra désormais essayer de coller davantage à la réalité (et moins aux mots) et de coller à cette réalité campagnarde surtout, proche de la nature – la vraie nature, non celle qui est déjà représentation –, qui devrait faciliter ce processus de purification. Mais en quoi les paysans flamands peuvent-ils l'aider? Le narrateur le suggère dans un paragraphe intitulé «Littérature» (le premier, il y en aura un second plus loin)⁷ qui figure dans un des premiers chapitres, où se trouve synthétisée toute cette recherche, avec les difficultés qu'elle comporte:

J'ai une pièce où je pourrais écrire. Il y a la table, il y a du papier, il y a même le porte-plume. J'y médite. Je médite beaucoup depuis que je connais les Trappistes. Je lis *l'Imitation*.

– En Dieu, dit le pieux livre, en Dieu seul, il faut trouver la paix; c'est à Lui qu'il faut revenir, en Lui qu'il faut placer son espérance, retranchant les sollicitudes vaines et laissant là tout le reste.

Comme c'est vrai; comme il serait doux de revenir à Dieu, laissant là tout le reste quand la phrase que l'on cherche, ne vient pas!

J'en trouve quelquefois, des phrases. Je dis à Fons:

– Aujourd'hui, j'ai vendu deux cents de ces petites choses rondes et blanches que vous appelez, je crois, des œufs.

Avec ses deux poings, Fons se comprime le front par où l'on pense.

– Je ne comprends pas les devinettes, dit Fons.

Le paysan qui vous rencontre vous saluera, suivant l'heure:

«Jour, Midi ou Soir». Pas besoin qu'il précise: *Bonjour, Bonsoir*.

à la publication de quelques contes dans des revues et pas davantage, l'écrivain s'était installé en Campine dans l'espoir de trouver sa veine artistique et surtout une nouvelle inspiration.

7 Dans le second paragraphe intitulé «Littérature», le narrateur prend acte, lors de l'enterrement d'une villageoise, de la distance qui le sépare des autres paysans: il a «trop à voir» et ses yeux sont «trop loin de [son] cœur» (Baillon 1987: 223). Autrement dit, le «défaut d'âme» n'a pas encore été comblé et son attitude encore trop liée à une vision esthétique du monde.

Puisqu'il vous le souhaite, cela va de soi, et c'est un mot de gagné. Leçon de style. (84-85)

Le narrateur nous livre un autoportrait en écrivain velléitaire. Il «pourrait» écrire, mais la phrase qu'il cherche «ne vient pas». La première solution trouvée réside dans l'«imitation» et donc dans un effort mimétique qui trouve son application dans le domaine religieux (imitation de Dieu ou des moines, on y revient plus loin) mais aussi, on l'a vu, dans la vie de tous les jours (imitation des «simples» paysans). Or, le narrateur nous suggère que si cette phrase «ne vient pas», c'est précisément faute de simplicité: André dit vouloir suivre l'exemple des paysans, mais en réalité il est bien loin d'adopter leur code expressif. Ce dernier, ainsi que Jean-Louis Dufays l'a très bien démontré, est régi par deux principes fondamentaux: la pertinence et l'économie. Pour ce qui est de la pertinence, le critique explique qu'«un stéréotype dans la bouche d'un paysan n'est jamais vraiment un stéréotype» (Dufays 1989: 68) et il cite cet exemple:

Nous causons. Quand il pleut et qu'il a fait sec, nous constatons: «Quelle bonne petite pluie!». Au moment de semer, si le soleil tarde, nous souhaitons qu'il se hâte. Mais nous ne calomnions pas le temps à tort et à travers. (Baillon 1987: 28)

Il faut éviter de «calomnier» le temps à tort et à travers: le temps météorologique certainement... mais également le temps de la narration. André le sait, et pourtant dès qu'il prend la plume, il subit la tentation de l'écriture complexe, qui se complaît dans ses propres recherches, s'éloignant de la chose à dire et n'observant ni la règle de la pertinence ni celle de l'économie. Dans le paragraphe intitulé «Littérature», André est tombé dans le même piège que celui de la chambre encombrée de cruches et de pots⁸. Au lieu de dire «J'ai vendu deux cents œufs», il a pris un détour inutile; au lieu de «gagner» un mot, il en a dépensé, voire gaspillé une vingtaine. Sa phrase n'est pas du tout simple, elle n'est pas du tout économe: elle tient de la 'littérature'. Le titre du petit chapitre nous prévenait d'ailleurs en ce sens⁹... Le choix du narrateur a été un choix stylistique: il a désigné ses œufs – ces œufs qui, surtout pour un éleveur de poules, représentent ce qu'il y a de plus élémentaire au monde – à travers une paraphrase. Il les a parés d'une série d'adjectifs, d'une phrase dépendante et d'une incise; bref, il a «fourré de mots» sa phrase. Or, dans la logique qui régit les propos simples à la campagne, l'excès de mots, loin d'ajouter du sens aux phrases, les rend au

8 Nous avons eu l'occasion de le souligner ailleurs (cf. Gnocchi 2000: 152-153).

9 André Comte-Sponville nous rappelle que «La simplicité [...] est le contraire de la littérature: c'est la vie sans phrases et sans mensonges, sans exagération, sans grandiloquence» (1995: 199).

contraire inadéquates, dans ce cas incompréhensibles¹⁰. L'effort de communication d'André échoue: Fons n'arrive pas à déchiffrer l'expression littéraire employée par son interlocuteur. Par sa réponse: «Je ne comprends pas les devinettes», il démontre qu'il s'est rendu compte de la littérarité, de la complexité voulue de l'expression. Il reconduit en effet ce procédé à ce qu'il y a de plus proche dans sa culture populaire: les devinettes, qui doivent évoquer pour lui tout ce qui est jeu de mots, jeu de métaphorisation, toute tentative, enfin, de truquer un propos en le rendant complexe et non immédiatement accessible. C'est cet échec dans la communication qui rend nécessaire la «leçon de style» suivante, qui confirme encore une fois la dimension (aussi) langagière, stylistique, de la quête de la simplicité du narrateur, cherchant ses modèles – et non seulement ses sujets – dans la Campine rurale.

3. SIMPLICITÉ ET SPIRITUALITÉ: L'EXEMPLE DES FRÈRES TRAPPISTES

Si les paysans flamands enseignent à André la sobriété, l'essentialité, la fonctionnalité à la fois dans la gestion de soi, de son logis et de la langue d'expression, d'autres leçons importantes de simplicité sont dues à l'exemple des Pères et Frères trappistes, qui ont choisi de se priver de tout et d'épouser l'abnégation. Ils se sont dépouillés des vêtements (ils ne gardent qu'un sac de bure), des richesses, mais aussi de toute parole qui ne soit celle de la prière: ils ont fait vœu de silence, qu'ils doivent observer à l'intérieur du couvent.

Après avoir remarqué la simplicité de la tenue des moines, le narrateur est surpris par la facilité avec laquelle on a accès à la Trappe: «Je m'étonne que ce soit si simple: on sonne à la grand-porte et l'on entre» (253). L'importance de la simplicité est cruciale dans la spiritualité chrétienne (Dupuy 1990). Différents livres de l'Ancien Testament rappellent que les hommes justes sont les hommes qui agissent en simplicité, en sincérité, sans déguisement; sans 'pose', serait-on tentés d'ajouter. La simplicité se définit, dans les écritures, par opposition à la duplicité qui est l'œuvre de Satan (nous avons expliqué l'origine de ce concept dans Gnocchi 2002: 207-209; cf. aussi Balibar 1994). L'homme simple correspond à l'homme intègre, «qui n'a qu'un visage», alors que la méchanceté vient de l'homme à deux visages qui voit, entend et parle double¹¹. Le Créateur est lui-même simple, puisque un. L'âme partagée est portée à l'incrédulité; la *dipsychia* (l'hésitation) s'oppose à l'innocence qui est typique des enfants, ou encore de cette catégorie

¹⁰ Rappelons que, dans l'Antiquité gréco-latine, le style humble ou simple permet à l'orateur de s'exprimer en peu de mots, mais très clairs et qui touchent tous leur but. Autrement dit, l'économie langagière ne mine pas, mais au contraire favorise, l'efficacité des propos. Sur le style simple codifié par l'Antiquité, cf. la synthèse proposée dans Bruley (2010: 81 sg.).

¹¹ Comme le grec *haploûs*, le terme latin *simplex* d'où dérive le français 'simple' signifie 'qui n'a qu'un pli', par opposition à ce qui en a deux ou plusieurs et est donc *duplex* ou *multiplex* (Balibar 1994: 11).

d'hommes définis *simplices*, où le terme désigne une absence de culture qui n'empêche nullement une plénitude de foi, ce que les «simples» qui peuplent *En sabots* démontrent à plusieurs reprises. La vertu de simplicité, tant prisée par Saint-Augustin, est significativement à la base de la plupart des Règles monastiques.

Pour quelqu'un comme le narrateur, qui excède dans la verbosité, l'exemple fourni par les Trappistes est particulièrement précieux. En effet, la règle qui leur interdit la parole à l'intérieur du couvent et les invite à l'économie langagière à l'extérieur n'est pas faite pour les bâillonner tout à fait: ils parlent peu et se taisent souvent, mais ils communiquent, et de manière efficace. Ils peuvent exercer leur voix même au couvent lorsqu'ils chantent en chœur, et la musique qu'ils produisent frappe l'écrivain, tant elle est loin du produit artistique musical auquel il est habitué. Le chant des moines n'est pas autoréférentiel, il n'attire pas l'attention sur sa propre forme, mais vise un but qui dépasse son expression:

Ce n'est pas le vacarme orgueilleux du musicien qui se place
sous l'oreille de Dieu et lui dit:
– Écoutez-moi, quel génie!
Leur chant fait pénitence. Il ne pense pas à soi: il prie. (Baillon
1987: 254)

À part lorsqu'ils chantent, les moines communiquent entre eux, à la Trappe, uniquement «par des signes» (266), c'est-à-dire par des gestes. Le terme «signe» n'est évidemment pas innocent: le narrateur sait qu'il devra lui aussi, pour être simple, traduire ce mode de vie «silencieux» non pas dans une page blanche, mais dans des signes qui correspondent à une attitude et à une expression simples.

L'économie langagière qui est propre aux paysans campinois est, pour les Trappistes, un impératif. Dans le chapitre qui leur est consacré, le narrateur note: «Les mots sont vains. Un seul suffit: Dieu» (258). Rappelons que tant les Pères de l'Église – Saint-Augustin en premier – que les nombreux auteurs du XVII^e siècle ayant réfléchi sur l'art oratoire (et en particulier sur l'éloquence des prédicateurs, comme Guez de Balzac) s'en prennent aux «paraphrastes» qui ne font que «friser et parfumer les Prophètes». Les «chercheur[s] de pointes» et les «faiseur[s] d'antithèses» (les expressions sont de Guez de Balzac: Bury 1997: 84) sont les esclaves de leur propre rhétorique et négligent l'évidence de la parole de Dieu, qui n'a pas besoin de beaucoup d'ornements (*Ibidem*). Mais cette assertion du narrateur, bien que cachée sous une apparence de spiritualité, dans un petit paragraphe consacré à la bibliothèque des Trappistes, va bien évidemment au-delà de ce contexte. Comment ne pas penser, en la lisant, à une autre phrase célèbre de Baillon: «Ne pas peindre: faire voir. Souvent un mot suffit»? Cette phrase

fait partie du *Traité de littérature* publié en 1921 dans la revue «Le Thyirse»¹², qui contient une série d'aphorismes et de recettes que l'auteur ne trahira jamais vraiment, tout au long de sa carrière littéraire. Dans cet aphorisme, en particulier, deux idées fondamentales dans *En sabots* sont condensées et liées entre elles: l'importance de l'économie langagière et la nécessité d'une adhésion mimétique au réel, en minimisant le filtre que l'art impose. Ici, l'adhésion à la parole divine semble l'emporter, mais cela s'explique seulement à cause du contexte (envoûtement religieux du personnage, chapitre consacré aux Trappistes). André devra intérioriser cet enseignement, quitte à remplacer l'objet de sa quête.

4. UNE HOMOLOGATION DIFFICILE

Si la tentative de se rapprocher de la simplicité des villageois a déjà montré toutes ses limites (par exemple dans l'épisode de la «devinette»), l'effort de simplification suivant le modèle des Trappistes paraît encore plus dur. Vers la fin du récit, l'insistance du narrateur sur la recherche de la simplicité augmente et cette dernière apparaît de plus en plus explicitement reliée à la forme de l'expression.

Dans le dernier chapitre, intitulé «Moi, je...» (qui indique déjà de manière assez claire l'obstacle principal que rencontre l'effort de simplification)¹³, Marie, femme «simple», reproche à André que, dans sa tentative d'imiter les Trappistes, il a oublié les éléments fondamentaux: il va à la messe, il porte même un scapulaire, mais, par exemple, il n'a pas songé à faire «[s]es Pâques» (Baillon 1987: 288). Le protagoniste avoue qu'il s'en est passé parce que «pour faire ses Pâques, il faut d'abord se confesser», ce qui «n'est pas une chose simple»: «C'est même une chose très compliquée» (289). Le récit de la tentative de confession est déjà emblématique en soi, du moment que l'effort de «se dire», et de le faire à travers une (sorte de) confession, sont en fin de compte le propre de l'art de Baillon, qui consacre la plupart de ses récits à l'écriture (détournée) de soi, et qui structure un texte comme *Un homme si simple* à partir de cinq «confessions» successives, non pas à un moine, cette fois, mais à un médecin dans un hôpital psychiatrique. La confession relatée dans *En sabots* a partie liée avec la question de la simplicité. Le Père pose ou croit poser des questions simples à André¹⁴,

¹² Après sa première parution dans «Le Thyirse» en avril 1921 (XVIII: 130-132), le *Traité de littérature* a été réédité en 1989 dans le numéro de «Textyles» consacré à Baillon (6: 141-143), puis en 2004 dans «Les Nouveaux Cahiers André Baillon» (2: 7-13).

¹³ Il est évident que la simplification d'un récit participant d'une entreprise autobiographique est d'emblée plus difficile que celle d'autres typologies de textes. On n'approfondira pas dans le contexte de cet article les implications liées au genre autobiographique.

¹⁴ En réalité, la confession, en tant qu'examen de conscience, n'est forcément pas simple: «La conscience n'est-elle pas double, toujours, qui ne sait être conscience que de quelque chose?» (Comte-Sponville 1995: 200).

mais ce dernier donne des réponses où les variables se multiplient, des réponses qui ‘bifurquent’ et qui empêchent la linéarité de la confession. Le Père insiste toujours pour que le pénitent ait une approche plus simple. Par exemple, comme à la question «Et les messes que vous avez manquées?», le narrateur s’embrouille dans des détails inutiles («Des fois, j’y allais en semaine et pas le dimanche; d’autres fois, le dimanche et pas en semaine; d’autres fois, pas du tout»), le Père le reprend: «Dites *simplement* celles que vous avez manquées» (292, nous soulignons)¹⁵. Et plus loin encore: «Mon enfant, *soyez simple...*» (295); «Écoutez, mon enfant, *soyez plus simple*» (296), mais le pénitent n’est pas moins en difficulté:

– Oui, oui, mon Père... non, non, mon Père... oui... oui...
Je bafouille: ce qu’il dit est si grandement simple! (197)

Ce que le Père dit est simple, alors qu’André, par le fait même d’hésiter, ne l’est pas. Lorsque la confession paraît terminée, André ajoute un dernier élément: il a une bibliothèque qui contient des livres qui «ne sont pas tous bons» (296). Bien qu’encore au niveau de la lecture, remarquons que l’attention se déplace sur les formes littéraires écrites. La solution proposée par le confesseur est radicale (donc simple...) et la première réaction d’André est assez emblématique de sa résistance:

– Brûlez les mauvais, mon enfant.
– Mais j’y tiens.
– Comment pouvez-vous tenir à ce que vous dites mauvais?
(*Ibidem*)

Le pénitent est-il sincère? Son hésitation est parlante, mais ce qui est encore plus marquant, parce que relié, cette fois, à l’expression écrite du narrateur lui-même, c’est la lettre qu’il écrit à l’ami-confident après avoir effectivement brûlé une bonne partie de sa bibliothèque:

«Je viens de me confesser: je ne sais comment cela s’est produit, mais vraiment, je me suis senti empoigné par la main de la Grâce...»
Je biffe cette phrase trop prétentieuse, puis je la remets, parce qu’elle fait bien.
Si bonne, ma confession ne valait pas grand-chose. (299)

Baillon condense dans ces quelques lignes à la fois l’échec (la représentation de l’échec) et la réussite (effective) de sa recherche de la simplicité. Dans la lettre qu’il cite, il montre comment et pourquoi son effort n’est pas

¹⁵ De même dans les citations qui suivent, sauf indication différente.

tout à fait sincère et est donc voué à l'insuccès. Au lieu de vivre sa contrition «à l'intérieur», comme le feraient les Trappistes (278), il s'empresse de partager son expérience, il prend la «pose» du pénitent¹⁶ et, surtout, il exprime cette même expérience d'une manière qui n'est pas du tout simple, puisque non seulement «prétentieuse», comme il l'avoue lui-même, mais stylistiquement complexe, impliquant des figures de style comme la métaphore et la prosopopée. Encore une fois, et plus que jamais, «à défaut d'âme», il a «fourré de mots» sa phrase. Les étapes de la recherche sont explicitées: la volonté d'apparaître simple, l'écriture complexe, puis la biffure, ensuite la correction. Décidément, le narrateur représente à lui-même un obstacle non négligeable dans cette tentative...

On peut aussi dire qu'André n'est pas aveugle vis-à-vis de lui-même: il sait très bien pourquoi il a remis sa phrase, il sait pourquoi elle serait à biffer mais il avoue qu'il a préféré la garder. Mais là, il y a une dissociation nette entre l'André qui écrit la lettre, et qui est en chemin sur la route vers la simplicité, et l'André qui assume la narration d'*En sabots*, qui s'y prend nettement mieux. Le premier commet une faute (bien que consciente et somme toute voulue), le second est plus loin dans le processus et le lui reproche. Autrement dit, c'est encore une «leçon de style» que le narrateur nous présente, et s'il nous la présente, c'est qu'il l'a fait sienne. D'ailleurs, toutes ces idées que l'on commente ici sont condensées en quelques lignes seulement, qui fonctionnent par allusion: la lettre d'André aviculteur n'est pas simple, mais le récit d'André narrateur peut-être oui. Il n'est évidemment pas question de proposer dans le contexte de cette étude une analyse stylistique d'*En sabots* dans son ensemble, pour vérifier le degré de simplicité du texte, mais on remarquera tout de même que le récit qui prévoit la spirale, la «plongée en profondeur» dont nous parlions *supra*, procède par petits chapitres, ultérieurement divisés en paragraphes qui ne comptent souvent que quelques lignes, et par phrases brèves, à la syntaxe élémentaire, qui font penser à des maximes. L'écriture de Baillon a d'ailleurs été définie comme «simple» à plusieurs reprises, par les critiques de tous les temps. Et si l'échec de la quête était contredit par le récit qui dit cette quête et son échec (apparent)? Le narrateur nous montre ses difficultés, ses hésitations, mais à l'intérieur d'un récit qui, globalement, les dépasse et raconte la défaite dans un texte qui est, lui, une réussite, du point de vue de la simplicité aussi.

¹⁶ Le doute sur la sincérité des nouvelles attitudes d'André était déjà venu à l'un de ses amis: «Hé! hé! La frugalité de Baillon ne serait-elle pas un peu de la pose?» (Baillon 1987: 118).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

TEXTES PRIMAIRES

- Baillon A., 1987, *En sabots*, Toulouse, L'Éther vague, (1922).
 —, 1995, *Par fil spécial. Carnet d'un secrétaire de rédaction*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), (1924).
 —, 2004, *Traité de littérature*, «Les Nouveaux Cahiers André Baillon» 2: 7-13, (1921).

TEXTES CRITIQUES

- Balibar R., 1994, *Que veut dire la simplicité?*, in F. Lapeyre (ed.), *Simple, simplification*, «Cahiers du français contemporain» 1, décembre: 9-20.
 Bruley P., 2010, *Rhétorique et style dans la prose de Charles Péguy*, Paris, Champion (Littérature de notre siècle).
 Bury E., 1997, *L'évidence au service de la prédication: réflexions du XVII^e siècle sur Saint-Augustin*, in Ch. Lévy-L. Pernot (eds.), *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, «Cahiers de l'Université de Paris XII-Val de Marne» 2: 75-91.
 Bury M., 2004, *La Nostalgie du simple. Essai sur les représentations de la simplicité dans le discours critique du XIX^e siècle*, Paris, Champion (Romantisme et modernité).
 Comte-Sponville A., 1995, *La simplicité*, in *Petit traité des grandes vertus*, Paris, PUF (Perspectives critiques): 199-208.
 Denissen F., 2001, *André Baillon. Le gigolo d'Irma Idéal*, trad. du néerlandais par Ch. Franken, Bruxelles, Labor (Archives du Futur).
 Dufays J.-L., 1989, 'Mimologisme' et spiritualité dans «*En sabots*», in D. Laroche (ed.), *André Baillon, le précurseur*, «Textyles» 6: 61-74.
 Dupuy M., 1990, *Simplicité*, in M. Villier (ed.), *Dictionnaire de spiritualité: ascétique et mystique, doctrine et histoire (1937-1995)*, t. 14, Paris, Beauchesne: colonnes 892-921.
 Gnocchi M.C., 2000, «*En sabots*» d'André Baillon: pour une stylistique du silence, L. Brogniez-V. Jago-Antoine (eds.), *La Peinture (d)écrite*, «Textyles» 17-18: 151-157.
 —, 2002, 'Lecture' à André Baillon, «*Un homme si simple*», Bruxelles, Labor (Espace Nord 180): 193-221.
 —, 2010, *Baillon héritier de Renard et de Philippe? Le temps des relectures*, M.C. Gnocchi-G. Hauzeur (eds.), *Actualité d'André Baillon*, «Les Nouveaux Cahiers André Baillon» 7-8: 39-48.
 Hauzeur G., 2009, *André Baillon. Inventer l'Autre. Mise en scène du sujet et stratégies de l'écrit*, Bruxelles, Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies).
 Jankélévitch V., 1972, *Traité des vertus*, t. 3, *L'Innocence et la Méchanceté*, Paris, Bordas (Collection Études Supérieures).
 Lojkin P.-Prince N. (eds.), 2012, *La Simplicité, une notion complexe?*, «Publije» 3, en ligne: <http://publije.univ-lemans.fr/Vol3/accueil.html> (consultation: 03/09/13).

À LA MODE GHELDERODE COSTUMES ET ACCESSOIRES DANS *ESCURIAL*

Paul Mathieu

POÈTE, NOUVELLISTE

Plus que n'importe quelle autre forme d'écriture, le théâtre – ce lieu où, à en croire l'étymologie, l'on regarde – participe d'abord du spectacle, c'est-à-dire de la représentation. Par nature, il entre donc dans cet art quelque chose de foncièrement plastique. Du coup, comment s'étonner si, sans négliger le texte, d'aucuns centrent en priorité les pièces sur leur aspect visuel, voire sur une utilisation exacerbée de la mise en scène? Abondant en ce sens, le dramaturge belge Michel de Ghelderode soulignait bien que «Le théâtre commence toujours par les yeux; c'est pourquoi, sans doute il paraît fait d'abord pour les yeux avant de l'être pour l'esprit» (1992: 178). Voilà en tout cas qui met quelque peu à mal l'avis d'Hubert Juin qui prétendait que le «théâtre [de Ghelderode] est à lire plus qu'à entendre» (cité par Beyen 1974: 187).

L'univers ghelderodien est avant tout celui de la monstration pour ne pas dire celui de l'ostentation, avec une dimension joyeusement sacrilège: ce ne sont pas les multiples metteurs en scène qui se sont frottés à cette œuvre hors du commun qui vont faire penser le contraire. Sans trop exagérer, on peut, à son sujet, parler de véritables tableaux vivants. Mieux même, Marinus Elling s'est demandé si les pièces de Ghelderode ne constituaient pas «une [...] tentative de faire revivre une certaine peinture» (1983: 49), tandis que Bertrand Poirot-Delpech parle d'un «tableau sonore» dont tous les personnages tendent à s'échapper (cité par Beyen 1974: 39). On peut le constater, par exemple, dans *Escorial*, une pièce qui, comme l'a montré André Vandegans, serait née d'une visite au musée du Louvre où l'écrivain belge aurait été séduit par deux tableaux: *Le Nain du Cardinal Granvelle* d'Antonio Moro et le *Saint Louis* du Greco (Blancart-Cassou 2004: 13). Une filiation en partie confirmée par le principal intéressé qui, à propos du roi, héros de sa pièce, écrit en toutes lettres: «El Gréco, peintre maladroit a fait son portrait»

(Ghelderode 2004: 27). C'est peut-être pour la même raison que le dramaturge, qui devait tant aux expressionnistes, attachait aussi une importance de premier plan aux couleurs dominantes de ses décors: lumière irréaliste dans *Barabbas*, lumière rouge dans *Pantaglieze*, catafalque aux draperies violettes dans *L'École des bouffons*, tentures noires dans *La Farce des ténébreux*, ainsi que, précisément, dans *Escurial*. Mais, au-delà de cet appareil scénique, puisqu'il s'agit, genre oblige, de travestir les acteurs, c'est sans doute aux costumes qu'il faut d'abord s'intéresser.

Au gré d'une dimension polymorphe que tout contribue à rappeler, il semble évident que les masques et les costumes prennent ici une place prépondérante. Sur ce plan, comme pour de nombreux autres éléments du décor, tout en laissant une grande liberté aux metteurs en scène, Michel de Ghelderode ne s'est jamais montré avare en indications pratiques. À ce titre, *Escurial* constitue un exemple particulièrement condensé, d'autant plus que la distribution s'y résume à deux héros centraux – le roi et le bouffon – et à deux figurants – le moine et le bourreau. Ce dernier n'apparaît du reste que brièvement quand il reçoit l'ordre d'étrangler le bouffon, le bien nommé Folia. La reine mourante fournit l'autre centre d'intérêt de l'intrigue en focalisant toutes les conversations par son agonie qui l'empêche de jamais paraître physiquement sur scène. Bien étrangère aux autres intervenants, sa sainteté l'inscrit délibérément en négatif de son époux. En fait, entre l'inhumanité relative des uns (roi, moine, bourreau), l'humanité faible, mais sincère, de Folia et la pureté de la reine, tout concourt à classer les cinq personnages dans une «hiérarchie morale» déjà soulignée par André Vandegans (1967: 73).

On le sait, *Escurial* marque une étape importante de l'œuvre de Ghelderode. Dans ce drame psychologique écrit en 1927, l'auteur rompt avec la période «moderniste» qui, à cette époque, caractérisait son théâtre, pour se plonger dans l'Espagne noire et inquisitrice du XVI^e siècle. Le créateur l'annonçait d'ailleurs dans une lettre du 5 juillet 1927: «c'est au fond un retour épuré et scientifique vers le sens du drame» (cité par Blancart-Cassou 2004: 9). Plus que dans une structure de forme conventionnelle, il semble que l'on soit là dans ce qui tient de la «farce tragique» comme l'écrivait Ionesco à propos des *Chaises* (Blancart-Cassou 2004: 21): une classification oxymorique qui convient à merveille pour un auteur dont les créations se fondent sur l'ambiguïté. En effet, la mise en contact de réalités différentes pour ne pas dire antagonistes apparaît souvent dans les distributions des pièces et paraît bien illustrée par le 'couple' central d'*Escurial*. Que ces deux personnages s'opposent, comment en douter? Un roi et un valet, l'un malade, l'autre pétant de santé, le premier venant du Sud, le second du Nord..., on pourrait multiplier les exemples, quand ce qui est censé construire une certaine forme de dialectique – de dualité dans le sens étymologique du terme – se présente plutôt comme les deux faces d'une médaille, un avatar de Janus. Caractérisés par des détails saillants, Folia et le roi le sont d'abord

par leur aspect physique et par leur habillement. C'est ce dernier point que nous allons surtout approfondir.

Une approche succincte du costume – *lato sensu* – dans *Escorial* peut s'opérer selon trois angles. En premier lieu, on examinera le costume proprement dit au travers de ce qui est noté à son propos dans les didascalies. Le cas échéant, on s'appuiera sur le discours même dont les répliques comprennent, sinon la description de vêtements, à tout le moins, leur mention. Dans un second temps, dans le prolongement de cette double approche, on reviendra à l'échange de rôles, pivot de la pièce. Enfin, on s'arrêtera brièvement aux choix effectués par certains metteurs en scène; une telle étude s'avère d'autant plus révélatrice qu'elle s'adosse, on l'a rappelé, à la grande liberté laissée par le dramaturge à ses adaptateurs.

Cela dit, dès la présentation des personnages, Ghelderode fournit de précieux renseignements sur leur allure:

LE ROI. C'est un roi malade et blafard, à la couronne titubante, aux vêtements crasseux. À son cou, à ses mains, des pierreries fausses [...]. FOLIAL, le bouffon, dans sa livrée aux couleurs voyantes, est un athlète sur des jambes tordues, aux allures d'araignée. Il vient des Flandres. Sa tête rousse – grosse boule expressive – s'éclaire d'yeux pareils à des loupes. LE MOINE, noir, tuberculeux. L'HOMME ÉCARLATE, aux doigts démesurés et velus. (Ghelderode 2004: 27)

D'emblée, on constate que chaque protagoniste est caractérisé par une couleur dominante. Le roi est «blafard», autant dire blanc, le bouffon est roux, le moine est noir et le bourreau, écarlate. Si le roi et le moine s'opposent de façon manichéenne par leurs teintures, le bourreau et le bouffon se ressemblent par la dominante rouge de leur apparence, mais aussi par des détails de leur constitution physique. À un moment, le roi s'extasie d'ailleurs sur les mains du bouffon: «Je n'avais jamais remarqué tes mains! Étonnantes tes mains! Quand tu seras tout à fait stupide, je te ferai bourreau, si tu n'es pas étranglé entre-temps» (42). D'autre part, quand bien même le pouvoir repose d'abord sur ses symboles extérieurs, il s'appuie aussi sur la fascination qu'il exerce et sur ses capacités coercitives, celles-ci supplantant celle-là lorsqu'il ne reste plus que cette manière de s'exprimer. Mais, quoi qu'il en soit, le pouvoir demeure incapable de se déployer contre des forces plus puissantes que lui, celles de la mort par exemple: le roi a beau la convoquer, il ne peut la combattre et encore moins l'éradiquer comme il le souhaiterait pourtant. De ce fait, dès l'origine, le pouvoir et ses dépositaires s'inscrivent dans la dissimulation et l'imitation, ainsi que le suggèrent les pierreries fausses dont le souverain est paré.

Plus largement, on peut examiner les attributs des quatre intervenants. Le moine est limité à son froc ou à son seul capuchon, le bourreau a la tête

couverte d'une cagoule, le roi est souvent ramené à sa couronne et à son sceptre, tandis que le bouffon est symbolisé par sa marotte et son bonnet. Michel Autrand a montré l'importance de cet «élémentarisme» des signes distinctifs, propre à la tradition du théâtre de marionnettes et même à la tragédie grecque (1986: 137-138). Par ailleurs, ces éléments facilitent le changement de rôles. Nous y reviendrons.

Dans l'inventaire des accessoires, on doit aussi isoler le «miroir à main» (Ghelderode 2004: 35) qu'à un moment Folia sort de son mantelet, c'est-à-dire de ce manteau sans manches, fendu par devant et réservé, en principe, aux prélats. Ce miroir, qui lui échappe aussitôt, renvoie au reflet saisi un instant puis immédiatement perdu, comme si l'on ne voulait pas se rendre compte de qui l'on est ou que, le faisant, on ne supporte pas l'image reçue. Il entre dans ce geste involontaire quelque chose qui tient pour ainsi dire de l'acte manqué. Cela va toutefois plus loin. Certes, c'est sa propre image que Folia devine dans le miroir, mais il la corrige immédiatement en imitant le monarque par une «grimace splendide» (*Ibidem*). Et quand le miroir fait défaut, le bouffon prend le relais et continue, par ses mimiques, à donner un portrait du roi – une caricature – tout en s'exclamant: «Douleur du roi» (*Ibidem*). À vrai dire, si Folia ne parvient pas à finaliser son introspection, puisque le miroir lui échappe, il ne peut en revanche se soustraire à son rôle ni s'empêcher de refléter du roi d'autant plus que ses yeux, on l'a noté, sont «comme des loupes». Cette particularité anatomique se rattache bien à la mission dévolue jadis au fou de la cour¹ qui, de son regard sarcastique, scrutait les travers de chacun. Mieux même, pour en revenir au miroir, Jacqueline Blancart-Cassou souligne qu'il peut s'agir d'un des attributs du bouffon:

Leur marotte présentait un visage qui était leur portrait, et constituait en quelque façon leur miroir; le mot 'miroir' (*spiegel*) entre d'ailleurs dans la composition du nom d'Ulenspiegel, qui montrait aux gens 'leur miroir' dans le vingtième épisode de *La légende d'Ulenspiegel* de Charles de Coster. (2004: 200)

Avec cette allusion à Tyll Ulenspiegel, on retrouve la dimension flamande – et la langue volontiers archaïsante – de Ghelderode qui, dans cette pièce précisément, met aussi en jeu l'antagonisme entre sa terre natale et l'Espagne de l'Inquisition personnifiée ici par la figure royale – souvent associée à Philippe II – et relayée par le titre-même de la pièce. Le rapport entre Folia et Ulenspiegel est non seulement tentant, mais aussi légitime: dans *Mes statues*, Ghelderode n'insiste-t-il pas sur l'attrait qu'a toujours exercé sur lui le monument élevé à la mémoire de Charles de Coster près des étangs d'Ixelles?

¹ Ainsi, attaché à François I^{er}, le fameux Triboulet qui, de son vrai nom, s'appelait Nicolas Ferriol ou Le Févrial. On ne peut qu'être interpellé par la paronymie avec le Folia ghelderodien.

Mais il est temps d'en revenir au changement de rôles, centre de l'intrigue:

Prompt, il [le roi] ramasse la couronne et le sceptre; il pose la couronne sur le crâne du bouffon et lui met le sceptre dans sa main; puis il se défait de son manteau dont il drape les épaules de Folia. (Ghelderode 2004: 44)

Dans ce texte où l'habit 'fait' vraiment le moine, la façon de tenir sa place paraît essentielle quand une simple posture peut parfois faire illusion. D'ailleurs, le jeu du bouffon – acteur de profession – campe au centre de la pièce et se communique aux autres personnages qui, à des degrés divers, semblent d'abord être des acteurs au sens propre comme au sens figuré. À l'évidence, la promotion du bouffon renvoie à *Notre-Dame de Paris* où Victor Hugo mentionne lui aussi un tel jeu en indiquant qu'il vient de Flandre, mais cela rappelle également toutes les insertions de spectacles dans le spectacle dont le *Hamlet* shakespearien reste un des modèles. En l'espèce, on ne sait jamais quand commence la fiction ni où s'arrête la 'réalité'. Quand Folia annonce qu'il va jouer, il ne le fait pas, puisqu'il tente pour de bon d'étrangler le roi, c'est-à-dire de s'y substituer, sinon fonctionnellement, en tout cas comme pourvoyeur de mort. À l'inverse, quand ce dernier se débarrasse du bouffon, il «supprime [...] son double imaginaire» (Beyen 1974: 37) tout en soulignant que Folia n'a pas su saisir l'opportunité qui lui était offerte de renverser l'ordre établi.

Sans arrêt, au gré de son discours, le monarque confère une place importante à la dissimulation. Par le truchement du déguisement ou du seul costume sous son aspect le plus clairement 'marqueur d'identité', il limite souvent les individus à leur fonction principale. Plus largement même, n'invite-t-il pas tout son entourage à la forme de travestissement, c'est-à-dire de dissimulation qu'il y a décelée? On s'en aperçoit quand il s'exclame: «donnez aux courtisans des masques et des mouchoirs» (Ghelderode 2004: 32). Cette perversion de l'ordre établi, fût-il celui de la vie et de la mort, dans laquelle se complait le souverain resurgit quand il ordonne l'exécution de tel ou tel.

Il est clair que la convocation de la mort est constante chez Ghelderode, c'est même ce qui assied la particularité essentielle du dramaturge inscrit à rebours des conventions traditionnelles qui, depuis l'âge classique, avaient banni de la scène les manifestations morbides et macabres. Il est vrai que l'héritage classique français ne concerne guère Ghelderode qui a bien plus été marqué par le folklore flamand et par les caves des théâtres de marionnettes. Lui-même insiste sur l'héritage élisabéthain et sur celui du théâtre espagnol du Siècle d'Or qui a «appris à l'écrivain débutant à se débarrasser de ces règles qui paralysent» (Ghelderode 1992: 64). Ce n'est pas un hasard si on le considère souvent comme le plus shakespearien des dramaturges

modernes. Non seulement, l'écrivain belge se complaît dans les convocations de la mort, mais «il la montre avec délectation» (Autrand 1983: 21), ce qui fait qu'elle n'apparaît plus comme une fin, puisqu'elle participe du spectacle, de cela qui se construit dans l'action, donc à l'inverse de l'inertie létale. Belle ambiguïté qui, au fond, n'en est pas vraiment une.

Et elle se retrouve lorsque, proposant à Folial de poursuivre l'échange de rôles, le roi s'extasie sur les qualités et la «laideur [...] royale» (Ghelderode 2004: 44) de son serviteur qu'il trouve parfaitement adéquat pour le remplacer: «Quel roi pour les autodafés» (*Ibidem*). Les autodafés, ces 'actes de foi', prennent ici toute leur importance. Lors de ces supplices imaginés au XVI^e siècle par l'Inquisition, revêtus du 'san-benito', une tunique de toile grise ou jaune, et coiffés d'une sorte de mitre en carton badigeonnée de soufre, les condamnés pour hérésie étaient conduits en grande pompe vers le bûcher. Un aveu tardif pouvait leur permettre d'échapper aux flammes en étant étranglés. Ce scénario colle assez au sort réservé à Folial qui, malgré son humanité révélée entre autres par l'amour de la reine, offre aussi, selon l'avis de son 'juge', un visage plus obscur: «Sept péchés sont lisibles, en majuscules, sur le vieux parchemin de ta face» (38).

Dans semblable contexte, revoilà le poids du discours religieux si fréquemment mis en scène et critiqué négativement par Ghelderode. En ce sens, les figures du moine et du religieux sont récurrentes dans son œuvre. Au théâtre, on les croise par exemple dans *La Pie sur le gibet* ou dans *Le Soleil se couche*; en ce qui concerne les nouvelles, on les retrouve notamment dans *Le Jardin malade*, où une dame âgée et ce que l'on croit être un enfant sont assimilés, à cause de leur apparence, à des gens d'Église.

Apparences pour apparences, on a déjà évoqué les liens de Ghelderode avec le carnaval, surtout en sa qualité de simulacre de renversement social. Quoi de plus naturel que le théâtre s'y réfère, puisque, dans les deux cas, il s'agit, entre autres, de se déguiser? Ici pourtant, c'est la fausseté du jeu qui prime. Et si Ghelderode imagine un carnaval, c'est un faux carnaval, un substitut plus ambigu et infiniment plus cruel que le vrai:

Il est [...] en opposition avec les fonctions carnavalesques relevées par Bakhtine pour lequel le grand principe régénérateur du carnaval, c'est «sa puissante vertu transformatrice et vivifiante» qui fait en sorte que le printemps succède à l'hiver, la vie à la mort. Cette notion est totalement absente de la problématique ghelderodienne [...]. Par contre, le principe carnavalesque du «monde à l'envers» opère pleinement dans une pièce comme *Escorial*. (Beckers 1987: 46)

Le détournement du genre culmine au moment où les personnages déposent leurs attributs ordinaires pour s'emparer de ceux de l'autre.

L'échange de rôles va du vocabulaire jusqu'à la position occupée, en passant par le regard extérieur porté sur les acteurs. Au moment où il annonce la mort de la reine, le moine hésite d'ailleurs: «Il faut que le roi vienne, quel qu'il soit» (Ghelderode 2004: 49). Mais, à son tour, le carnaval se retrouve dévoyé. Cela commence par Folia qui en «viole les conventions tacites» lorsqu'il tente d'étrangler son maître (Beckers 1987: 74). En fait de travestissement, le carnaval permet paradoxalement de «révéler sa figure véritable» (Vandromme 1963: 91). Derrière les déguisements, il convient, en effet, de dénicher l'être profond et c'est justement ce à quoi s'emploient les acteurs d'*Escorial*. En ce sens, il s'agit bien d'un drame de la personnalité. À examiner les choses en détail, dans un théâtre qui «met en lumière [notre] petitesse [...] devant les forces obscures» (cité par Beyen 1974: 170), on peut se demander, avec Ghelderode lui-même, si tout son ressort – sa dynamo – n'est pas là, dans cette recherche de l'homme 'sincère'.

En tout cas, le culte du double et de l'ambiguïté paraît une constante de l'univers ghelderodien. Dans *La Balade du Grand Macabre*, par exemple, Videbolle et Salivaine échangent leurs rôles. La démarche est identique dans *Pantagleize* où l'on note aussi l'importance des masques. Le carnaval constitue même le nœud de l'action dans *Don Juan ou les amants chimériques*. En ce qui concerne *Escorial* toutefois l'équivalence entre fou et roi va plus loin que le simple croisement de rôles, puisque l'opération se développe en deux étapes. Le fou suggère d'abord au roi de le remplacer par imitation d'une coutume venue de son pays, puis, à son tour, le souverain propose que l'on prolonge le jeu de sorte à pouvoir, grâce à la plus large liberté de paroles que suppose sa nouvelle charge, révéler qu'il était de longue main au courant de la liaison entretenue par Folia avec la reine. De la sorte, il peut ouvertement l'accuser de l'avoir supplanté dans le lit conjugal: «Et j'ai connu l'atroce volupté d'être témoin de la vôtre» (Ghelderode 2004: 47). Paralysé par cette découverte et arrêté par «l'œuvre de chair» (Blancart-Cassou 2004: 14), le roi s'inscrit dans le prolongement de ce que Ghelderode écrivait à propos d'Ulenspiegel: «le héros [...] est un homme seul, exclu de la communauté amoureuse des humains» (Ghelderode 1978: 54). On sait à ce sujet combien on a reproché à Ghelderode sa misogynie, son anticléricalisme et son antisémitisme. Le premier grief peut se retrouver dans *Escorial* quand, même si elle est souvent magnifiée, voire sanctifiée, la reine n'en reste pas moins lointaine et invisible, tout enfermée dans son agonie et ramenée à une simple «poupée de cire, emplie d'aromates» (Ghelderode 2004: 45). En outre, en amont de la mort de sa femme, le roi, qui «danse comme un veuf» (*Ibidem*), avoue comment il l'a empoisonnée pour se venger et punir celle qui l'avait percé à jour en découvrant sa veulerie et son inanité: celle qui «a vu que j'étais un bouffon sous mes habits magnifiques» (*Ibidem*).

Cette superposition du roi et du bouffon continue bien l'équivalence flagrante entre les protagonistes soulignée par de nombreux critiques. De

fait, tous paraissent, à un moment ou à un autre, interchangeable dans des mesures, certes différentes, mais de façon bien marquée. Ils s'animalisent même à l'occasion pour mieux rebondir vers une individualité distincte de la leur: singe, crocodile, gargouille, dogue, «bouc de sabbat» (*Ibidem*), «gorille couronné» (44), sans oublier les chiens qui ouvrent et ferment la pièce et que le roi, dans sa paranoïa, assimile à des conspirateurs – «On fait comploter les chiens, car les hommes ne l'osent» (30). Cependant, annonciateurs de mort, les chiens s'avèrent aussi susceptibles d'effrayer la camarade, ce qui renforce leur indexation sur Folia dont le «rire bestial», comparé un temps à un «rugissement», se doit d'«offense[r] la Mort même» (37).

On peut postuler que ces équivalences successives établissent comme les régulateurs, les indicateurs d'autres équivalences observables tout au long de la pièce. Et déjà Folia, qui sait si bien «parler aux rois et aux chiens» (34), ne semble-t-il pas le prototype de l'acteur idéal? De même, imitant le moine, évoquant le «spectacle de sa noble existence» (33) et relayant, dans une certaine mesure, les aboiements des chiens (Beckers 1987: 68), le roi, qui devrait rester étranger au métier de comédien, entend tout de même prendre des cours de théâtre. À un autre moment, il propose de faire du bouffon son prochain bourreau... Et à tout cela s'ajoute, bien entendu, l'échange de rôles, moteur de l'action. À vrai dire, puisque selon le Folia de *L'école des bouffons* (1942) – un homonyme de celui qui nous arrête ici –, «Le secret [...] de tout art qui veut durer [...] C'est la cru-au-té» (Ghelderode 1950-1982: t. 3, 331), on doit reconnaître que, même si cruauté est à entendre au sens de «peinture exacte, sans mensonge» (Ghelderode 1992: 169), le roi présente de sérieuses prédispositions dans ce sens².

Ce jeu perpétuel sur la quête identitaire, sur les images ambivalentes, ne peut, à force, qu'entraîner une reconsidération des figures centrales. Un peu comme dans un ballet de poupées ou de mannequins que l'on vêtirait de manière chaque fois neuve en fonction des circonstances ou des nécessités. Tout se passe comme s'il fallait à loisir changer, non seulement d'apparence, mais aussi d'état, tout en gardant, sous ce nouveau pavillon, la même marchandise fondamentale: la sienne propre. C'est que, comme le note Jeanyves Guérin, «Le dédoublement de l'égo à fins cathartiques est par essence dramatique» (1980: 56). Disparaître pour mieux renaître sinon ressusciter, voilà une épiphanie bien dans l'esprit des préoccupations ghelderodiennes qui posent la transfiguration de Folia comme une condition nécessaire à son accomplissement. D'ailleurs, la vérité n'émerge qu'au prix de ce sacrifice identitaire qui, en fin de compte, s'avère total puisqu'il se confond avec son exécution.

Serions-nous dès lors en présence d'un Folia christique? Pourquoi pas? Plusieurs indices opèrent dans le sens d'une telle lecture. Déjà, à un moment, comme en guise de préliminaires, au moyen de son rire, le roi «fla-

² Cela fait évidemment songer à Antonin Artaud qui, indépendamment de son confrère belge, emploie la même terminologie dans *Le Théâtre et son double* (1938).

gelle le bouffon» (Ghelderode 2004: 42). Plus tard, il «crache» sur lui (49). Ensuite, la séance d'habillage et de déshabillage fait, à quelques nuances près, penser à celle qui, pendant la Passion, voit le Christ couronné d'épines, muni d'un roseau et couvert d'un manteau pourpre. Qui plus est, l'échange de rôles renvoie explicitement, ainsi que le précise Foliai, à cet épisode des *Évangiles*: «Dans mon pays, au temps du Carême, on choisit un innocent qu'on nantit d'oripeaux, une couronne, un sceptre» (41). Plus encore, derrière les apparences, ce que Michel Otten appelle «l'avatar du sacrifice» (1983: 67) apparaît de façon patente quand, par exemple, Foliai est ramené à de la «viande comique» (Ghelderode 2004: 34) – on retrouve peut-être dans cette transsubstantiation l'anticléricisme ghelderodien – et lorsqu'il finit littéralement crucifié: «Le roi arrache à Foliai, qui reste cloué sur place, la couronne, le sceptre et le manteau» (49). Enfin, le canon qui retentit à la fin de la pièce, probablement pour marquer la mort de la reine, n'est-il pas comme l'écho du tremblement de terre qui accompagne la mort du Christ?

On peut se demander comment ces transformations et substitutions constantes ont été appréhendées par les metteurs en scène. *Escorial* a été représenté des centaines de fois dans plus de quinze pays, on comprend que cette profusion interdise ici un examen complet des différentes adaptations. Certaines, très conventionnelles, respectent les inversions d'attributs, d'autres accentuent davantage l'ambiguïté des apparences. À Bruxelles, en 1978, dans sa mise en scène pour l'Atelier du Spectacle, Jean-Paul Humpers avait grimé de façon presque semblable Foliai (Jean-Paul Humpers) et le roi (Jacques Bourgaux): deux personnages chauves dont les maquillages évoquaient ceux de deux clowns blancs qui, en cours de route, mélangeaient allègrement leurs répliques respectives. À l'occasion, c'est plus sur un dédoublement du texte que l'on table. Par exemple, à Nancy, en 1997, le Théâtre du Don faisait recommencer la pièce depuis le début à partir du moment de l'échange de rôles.

Parfois, la dualité s'exprime par d'autres truchements. Celui de l'affiche par exemple. Ainsi, pour l'adaptation de l'Atelier du Spectacle que l'on vient de citer, le graphiste, Philippe Ruelle, avait-il repris une toile de Pierre Bruegel l'Ancien, *Les deux singes* (1562), conservée à la Gemäldegalerie de Berlin. Un tel choix paraît remarquablement judicieux quand il allie l'amour du dramaturge pour la peinture avec la symbolique développée dans *Escorial*. Comme dans le 'modèle' des deux singes enchaînés au même anneau de fer, Jean-Paul Humpers justifie bien la pertinence du choix: «il ne s'agissait plus d'un roi et d'un bouffon, mais d'un seul être déchiré entre deux tendances aussi propres l'une que l'autre à la nature humaine: le maître et l'esclave» (cité par Blancart-Cassou 2004: 189). Ce traitement égalitaire ne trahit pas la démarche de Ghelderode qui, d'ailleurs, avait pris soin d'équilibrer scrupuleusement les dialogues de Foliai et du roi.

Habillage symbolique ou vêtements véritables, Ghelderode use de tous les ressorts du théâtre pour prolonger, au-delà du seul texte, l'atmosphère si

particulière mise en place. Dans un esprit identique, la valeur significative des objets qui accompagnent les interventions des acteurs prend sans cesse le pas sur leur utilité foncière. On peut presque parler d'une extrapolation des accessoires et des costumes qui, du coup, acquièrent une valeur plus grande que celle qu'ils ont d'ordinaire: selon les fonctions auxquelles ils sont dévolus, leur poids sacralisant ou stigmatisant suffit en effet à transfigurer le personnage qui les porte.

Cette quête permanente d'une identité autre ou, par effet *boomerang*, de la sienne propre, ne ramène-t-elle pas à l'essence même du théâtre, cet art qui, comme le disait Louis Jouvet ressemble à «un objet qui soit comme un vrai objet et qui soit faux, c'est le véritable vrai?» (1952: 135) Par son utilisation originale des apparences et son appropriation judicieuse des contrastes, sinon des antagonismes, Ghelderode rejoint pleinement cette définition et l'amplifie même. Non seulement il crée un monde à part du théâtre traditionnel, mais, en outre, il bâtit un univers unique en son genre qui, plus que de nous éclairer, nous égare et nous trouble de sorte à nous conduire plus sûrement vers la finalité cathartique de toute représentation quelque peu consistante: «Le but du Théâtre – et le mien en particulier – n'est pas de consoler, et non plus d'attrister. Le Théâtre est un constat [...]. J'ajouterai que le théâtre suscite, s'il est mauvais, le plaisir, s'il est bon, la joie» (Ghelderode 1992: 181).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AUTEUR

- Ghelderode M. de, 1950-1982, *Théâtre* (six volumes), Paris, Gallimard.
 —, 1978, *Mes statues*, Bruxelles, Louis Musin, (1943).
 —, 1986, *Barabbas. Escurial*, Bruxelles, Labor (Espace Nord, 9).
 —, 1992, *Les Entretiens d'Ostende*, Toulouse, L'Éther vague, (1956).
 —, 2004, *Escurial. Hop Signor!*, Paris, Gallimard (Folio théâtre, 91), (1950).

SUR L'AUTEUR

- Autrand M., 1986, «Lecture», in M. de Ghelderode, *Barabbas. Escurial*, Bruxelles, Labor.
 —, 1983, *La mise en spectacle du corps déchu dans le théâtre de Ghelderode*, in R. Trousson (ed.), *Michel de Ghelderode dramaturge et conteur*, Éditions de l'Université de Bruxelles: 25-41.
 Beckers A.-M., 1987, *Michel de Ghelderode*, Bruxelles, Labor (Un livre une œuvre, 13).
 Beyen R., 1974, *Ghelderode*, Paris, Seghers.
 Blancart-Cassou J., 2004, «Préface» et «Dossier», in M. de Ghelderode, *Escurial. Hop Signor!*, Paris, Gallimard: 7-23, 161-212.

- Elling M., 1983, *Espace dramatique et espace pictural dans l'œuvre de Ghelderode*, in R. Trousson (ed.), *Michel de Ghelderode dramaturge et conteur*, Éditions de l'Université de Bruxelles: 49-53.
- Francis J., 1968, *L'éternel aujourd'hui de Michel de Ghelderode*, Bruxelles, Louis Musin.
- Guérin J., 1980, *La mise de la scène en abyme, l'état-spectacle et le theatrum mundi*, in Aa.Vv., *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain. Actes du congrès international de Gênes 22-25 novembre 1978*, Bruxelles, Société internationale des études sur Michel de Ghelderode.
- Jouvet L., 1952, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion.
- Otten M., 1983, *Le rite sacrificiel dans «Barabbas»*, in R. Trousson (ed.), *Michel de Ghelderode dramaturge et conteur*, Éditions de l'Université de Bruxelles: 67-75.
- Vandegans A., 1967, *Aspects d'«Escorial»*, «Marginales» 112-113, mai 1967: 65-73.
- Vandromme P., 1963, *Ghelderode*, Paris, Éditions universitaires (Classiques du XX^e siècle, 61).

«LA LÉGENDE DES PARFUMS» DI MICHEL TOURNIER

Daniela Mauri

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

In questo contributo ci occupiamo di un accessorio che a nostro parere veste e caratterizza la persona quanto e più di un abito: il profumo. Analizzeremo un racconto di Michel Tournier, «La légende des parfums», contenuta nel volume *Le Médiannoche amoureux*, pubblicato da Gallimard nel 1989, che lo stesso scrittore definisce sul frontespizio come una raccolta di *contes et nouvelles*. In realtà, a differenza di altri testi tournieriani, che riuniscono racconti senza legami tra loro, *Le Médiannoche amoureux* è un'opera che presenta, se non una vera e propria cornice, una sorta di prefazione narrativa che conferisce ai testi che la seguono uno scopo comune. Tale prefazione, inoltre, è essa stessa un racconto, con un suo titolo e una sua conclusione, ma contiene alcuni elementi direttamente legati a quanto narrato nei successivi *contes et nouvelles*. Il titolo *Le Médiannoche amoureux*, come si vedrà, si riferisce invece nel contempo al contenuto del primo racconto e all'insieme dell'opera.

Il racconto che apre il volume, «Les amants taciturnes», rappresenta infatti una narrazione a sé stante, ma al tempo stesso genera, per così dire, tutte le altre. I due protagonisti del racconto, Yves Oudalle e Nadège, raccontano la loro storia d'amore presentandosi direttamente ai lettori, *à tour de rôle* o dialogando tra loro. Dopo un primo matrimonio infelice con un professore di filosofia che la soffoca di parole, Nadège si trasferisce a Fécamp, poiché, afferma, «l'homme du pays de Caux passe pour taciturne, et c'était la qualité que j'appréciais le plus après la verbosité soixante-huitarde» del primo marito (Tournier 1989: 16). E lì, in un bistrot del porto, incontra Yves, che le ricorda quasi un orso polare: «massif, lent, le regard bleu» (*Ibidem*) e lo ama, riamata, a prima vista. Come tutte le mogli di marinai, Nadège resta sola per lunghi periodi e soffre per la mancanza del compagno. Egli, a

sua volta, afferma: «Je suis bien obligé de constater que c'est dans la conversation que se manifeste la difficulté de vivre en couple pour le marin. À force d'être séparés, on n'a plus rien à se dire» (19). Yves si ritrova ad un tratto senza lavoro e afferma: «Me voilà donc terrien intégral et mari à temps complet. Quel bouleversement! Tu as réagi par une décision dont je n'ai compris qu'à la longue qu'elle te coûtait et que c'était pour moi, pour me sauver, pour sauver notre couple que tu la prenais» (21). Nadège decide infatti che si trasferiranno ad Avranches. Purtroppo, tuttavia, la loro nuova vita non li unisce, ma finisce per instaurare ancor di più il silenzio e la noia tra loro. Ma nella loro solitudine si inserisce un episodio particolarmente importante per quanto ci concerne, in quanto strettamente legato proprio alla «Légende des parfums». Yves infatti, mentre passeggia con la moglie lungo la spiaggia, racconta che:

il y avait du mystère dans l'air, presque du drame, et j'ai été à peine surpris quand tu m'as montré à une centaine de mètres deux corps humains enlacés recouverts de sable. Nous avons aussitôt couru vers ce que nous prenions pour des cadavres de noyés recouverts de sable. C'étaient deux statues sculptées dans le sable, d'une étrange et poignante beauté. [...] On songeait à Adam et Ève avant que Dieu vînt souffler la vie dans leurs narines de limon. [...] Leurs visages [...] étaient tournés l'un vers l'autre, séparés par une distance infranchissable. Seules leurs mains et leurs jambes se touchaient. (25)

Le statue sono opera di uno scultore cileno, Patricio Lagos, che crea opere effimere seguendo il flusso delle maree. L'opera descritta da Yves è particolarmente significativa per due motivi, l'uno relativo alla narrazione che si sta svolgendo, l'altro attinente, appunto, alla «Légende des parfums». Se da un lato, infatti, essa rimanda, a causa della «distance infranchissable» (*Ibidem*) tra i due corpi modellati nella sabbia, al distacco che si è instaurato tra Yves e Nadège, dall'altro viene esplicitamente collegata alla creazione di Adamo ed Eva, protagonisti del racconto che analizzeremo.

La statua, con l'arrivo della marea, si dissolve progressivamente, e ciò suggerisce ai coniugi il senso di una inquietante mutilazione. La visione della scultura di sabbia e della sua dissoluzione riporta in maniera inesorabile Yves e Nadège al loro problema di incomunicabilità, che diviene sempre più evidente; la donna afferma: «Un couple se construit lentement au cours des années, et [...] les mots qu'il échange prennent avec le temps une importance croissante. Au début les gestes suffisent. Puis le dialogue gagne en étendue. Il faut qu'il gagne aussi en profondeur. Les couples meurent de n'avoir plus rien à se dire» (32-33). Inoltre, Nadège sottolinea: «Tes histoires je les connais toutes [...]. Un bon conteur doit savoir se renouveler» (34). Pertanto, Yves non è solo ostinatamente taciturno, ma anche incapace, ormai, di raccontare, e

soprattutto di rinnovare i contenuti creativi dei loro rari scambi verbali. Essi decidono quindi di separarsi e il marito propone: «Réunissons tous nos amis pour un dîner nocturne» (38). E Nadège aggiunge: «Un médianoche, comme on dit à l'espagnole» (*Ibidem*). Scelgono allora di invitare i loro ospiti durante la notte più breve dell'anno nella quale daranno vita alla «grande palabre sur le couple et sur l'amour» (38-39). Quando tutti avranno parlato, Yves dovrà dare agli amici la notizia della loro separazione. Nella notte stabilita gli amici confluiscono nella casa dei due *amants taciturnes* che a poco a poco vengono sommersi dal fiume di parole dei loro ospiti. Come una marea, queste *fictions* si succedono provocando diverse emozioni nei due protagonisti: le novelle raccontate all'inizio della notte, più pessimiste, più aspre nel loro realismo, sembrano infatti contribuire a distruggere a poco a poco la loro coppia, com'era accaduto alle sculture di Lagos; i racconti invece, «savoureux, chaleureux, affables, travaillaient au contraire à les rapprocher» (40-41). Verso la fine del racconto vengono citati espressamente i nomi dei personaggi di molti dei *contes et nouvelles* che gli ospiti hanno narrato, e in particolare ricordiamo «Adam le danseur et Ève la parfumée» (41) che rimandano rispettivamente alla «Légende de la musique et de la danse» e alla «Légende des parfums» che, come vedremo, sono strettamente legate. Così, come dicevamo prima, il testo iniziale, per quanto apparentemente conchiuso, funge da *ouverture*, aprendosi appunto sui testi che seguono, preannunciandoli, contenendoli e generandoli tutti sino all'ultimo *conte*, che chiude coerentemente il volume del *Médianoche amoureux* con la narrazione di due banchetti, e che si intitola, appunto, «Les deux banquets ou La commémoration».

La notte finisce, con la luce risale la marea e «la grève balbutiat à la recherche d'un langage, comme l'avait bien compris Lagos» (*Ibidem*). Ed è proprio il linguaggio che, attraverso le narrazioni dei loro amici, ha riempito la casa di Nadège e di Yves e ha ridato linfa alla loro unione. Infatti essi non annunciano agli amici nessuna separazione poiché, nutriti dalle molte parole che hanno ascoltato, decidono di restare uniti. Ed è Nadège a tirare le fila del racconto e ad annunciare la possibile ricomposizione dell'intimo dialogo di coppia che la unirà nuovamente al marito:

Ce qui nous manquait en effet, c'était une maison de mots où habiter ensemble. Jadis la religion apportait aux époux un édifice à la fois réel [...] et imaginaire, peuplé de saints, enluminé de légendes, retentissant de cantiques, qui les protégeait d'eux-mêmes et des agressions extérieures. Cet édifice nous faisait défaut. Nos amis nous en ont fourni tous les matériaux. La littérature comme panacée pour les couples en perdition... (42)

Gli ultimi sei racconti del volume, tra cui si trova «La légende des parfums», trattano in vario modo dei cinque sensi e delle forme d'arte ad essi

legate. L'ultimo, «Les deux banquets ou La commémoration», è basato sul tema del doppio – ricorrente nella produzione di Tournier – e sull'esaltazione del gusto, e fa da *pendant*, in chiusura dell'opera, al *médianoche* che Nadège et Yves avevano offerto ai loro amici.

Il primo di questo gruppo di *contes*, invece, «Pierrot ou Les secrets de la nuit» tratta di tutti e cinque i sensi. Dopo tale testo, che narra una sorta di esperienza sinestetica dei due protagonisti, preparandoci così ai *contes* successivi, Tournier si sofferma sui singoli sensi in quattro *légendes*: «La légende du pain», «La légende de la musique et de la danse», «La légende des parfums» e infine «La légende de la peinture». La prima tratta del gusto, la quarta della vista; i due *contes* centrali, come dicevamo, sono strettamente collegati tra loro, poiché entrambi rappresentano una riscrittura della creazione di Adamo ed Eva. Nella «Légende de la musique et de la danse» si narra di come Dio creò «la musique des sphères» (249) e subito dopo l'uomo, che tuttavia era ancora un essere androgino. Adamo udì subito la musica delle sfere celesti e si mise a danzare. Siccome Dio giudicò inopportuno che il primo uomo praticasse da solo quest'arte, lo addormentò, «puis il sépara son corps en deux moitiés, la moitié mâle et la moitié femelle, et de cet être devenu double, il fit un homme et une femme» (250), che si mettono a volteggiare in ogni sorta di danza. Il racconto continua con il divieto divino di mangiare i frutti dell'albero della musica, poiché, conoscendo le note, i nostri progenitori avrebbero smesso di udire la grande sinfonia delle sfere celesti; Dio, infatti, dice loro: «croyez-moi, rien n'est plus triste que le silence éternel des espaces infinis» (251). Naturalmente il serpente li tenta: conoscendo le note essi avrebbero potuto creare la loro musica che avrebbe eguagliato in bellezza quella delle sfere celesti. Tuttavia, dopo il peccato, Adamo ed Eva vengono puniti e «un silence funèbre tomba sur eux. Ainsi finit le Paradis terrestre. L'histoire de la musique commençait» (252). Solo Orfeo, e poi altri musicisti citati dal narratore, da Monteverdi a Boulez, cercarono di ricreare la magia del suono dell'Eden. «Mais le ciel demeura désormais silencieux, et plus jamais on n'entendit la musique des sphères» (*Ibidem*). Così si conclude la «Légende de la musique et de la danse» per lasciare posto alla «Légende des parfums». In questo racconto il narratore, pur offrendoci un'altra riscrittura della narrazione biblica, racconta la leggenda in modo un po' diverso, proprio perché concentra completamente la sua attenzione sul tema dell'olfatto, degli odori e dei profumi. Non è casuale, a nostro parere, che le due leggende siano simili e che siano situate, nella raccolta, l'una dopo l'altra. Musica e profumo, infatti, hanno molto in comune: entrambi non si possono spiegare e illustrare pienamente attraverso le parole, e tuttavia per farlo si usano molti termini comuni, come 'note', 'tonalità', 'armonia', 'dissonanze', 'accordi' 'composizione' e così via. Non per nulla, inoltre, il mobile in cui si allineano tutti i flaconi delle materie prime e davanti al quale lavora il *parfumeur* viene chiamato *orgue à parfums*. Così si

esprime Céline Ellena, creatrice di profumi, a proposito dello stretto legame tra le due espressioni artistiche:

La musique exprime le rythme, les sons, le ton. Les notes de musique ordonnées sur une partition symbolisent les notes olfactives étroitement mêlées, enlacées et associées, afin de tendre à l'harmonie la plus juste [...]. Pourtant, même si cet exemple démontre qu'à chaque note correspond une odeur, rien ne permet d'appréhender de quoi est composé un 'son-odeur' et comment il devient une mélodie odorante. (De Feydeau 2011: 476)

«La légende des parfums» inizia sotto il segno della sabbia – che ci riporta alla statua modellata da Lagos nel racconto di apertura – e sotto il segno dell'odorato:

Il faut d'abord rappeler que selon les Écritures, Dieu a façonné Adam avec le sable du désert, et pour lui donner la vie, il lui a soufflé de l'air dans les narines. Il le vouait, ce faisant, à une existence dominée par des émotions olfactives. Il faut aussi convenir que l'entreprise était paradoxale. Placer un être essentiellement olfactif dans un désert de sable, n'est-ce pas faire son malheur? Certes, de nombreux millénaires plus tard, il se trouvera une chanteuse populaire française pour prétendre que son légionnaire sentait bon le sable chaud. Mais toutes les expériences ont prouvé depuis qu'il s'agit là d'une pure licence poétique, car le sable – froid ou chaud –, c'est évident, ne sent rien du tout. (Tournier 1989: 253)

Il narratore fa allusione, senza nominarlo direttamente, a Maire Dubas che creò la canzone «Mon légionnaire» nel 1936, ma soprattutto a Edith Piaf che cantava lo stesso brano, in cui il legionario, come recita appunto il *refrain*, «sentait bon le sable chaud».

Un giorno Dio scorge Adamo che si annusa tristemente un braccio e l'incavo dell'ascella, deluso di non sentire alcun odore. Il Creatore decide allora che non solo non è bene che Adamo resti solo, se deve avere una vita olfattiva, ma soprattutto che gli serve «un environnement parfumé» (254). Dio crea allora il Paradiso, un giardino pieno di fiori circondato da piante tra cui il sandalo – uno dei legni odorosi più usati in profumeria – e dove «chacune de ces fleurs s'évaporait ainsi qu'un encensoir, comme l'a écrit le poète» (*Ibidem*). Profumo, poesia e musica si fondono e si corrispondono, come avviene in Baudelaire – non citato esplicitamente, ma evocato con chiarezza grazie al verso di «Harmonie du soir».

Il terreno del giardino, ovviamente, non è più costituito dal «sable sec, stérile et inodore dont avait été formé Adam [mais d']un terreau gras, lourd

et riche» (*Ibidem*), simbolo evidente di femminilità e di fertilità, con cui Dio modella Eva. Non appena apre gli occhi, essa aspira profondamente e tende le braccia ad Adamo dicendogli: «Viens, bel ami!» (*Ibidem*). A sua volta il primo uomo odora gli effluvi che emanano dal corpo nudo della sua nuova compagna ed esclama, incantato: «Jolie madame!» (*Ibidem*). Queste due espressioni di sorpresa e di immediata attrazione tra i due nostri progenitori vanno ricordate, perché, come vedremo più avanti, corrispondono precisamente al nome di due profumi. In tutta la prima parte della leggenda, infatti, il narratore allude più o meno implicitamente a delle fragranze di famose case francesi, ma solo nell'ultima parte ne tratta in maniera diretta.

Proseguendo nel racconto, lo scrittore sottolinea che la coppia percorre il Paradiso avanzando «dans une atmosphère étrangement pure, vierge encore de toute trace humaine, où se composaient seulement la fleur, le bois et le pelage animal» (*Ibidem*), ed Eva, invitando il suo compagno a respirare a fondo, afferma che quella che li accoglie è la natura prima della creazione dell'uomo, composta dalle tre note dell'«innocence végétale, forestière et animale» (*Ibidem*). A sua volta, Adamo precisa che ciò che li circonda è «l'odeur du 5^e jour de la création, puisqu' [ils ont] été créés le 6^e jour» (*Ibidem*). La loro vita scorre felice, sotto il segno dei profumi che scandiscono le ore e le loro avventure quotidiane: un giorno Adamo raccoglie sulla spiaggia «une boule noire et dorée» (255) che egli offre a Eva; dopo il tramonto essi godono dell'ora meravigliosa in cui il cielo assume una particolare sfumatura blu intensa; un altro giorno Eva scopre un serpente le cui scaglie sembrano pietre preziose, ma, quando essa cerca di toccarlo, la voce di Dio risuona nei cieli gridando «Poisson!» (*Ibidem*); tuttavia il serpente invidia alla coppia, per sedurla, «un souffle chaud, vibrant, énigmatique» (*Ibidem*). Come accade nella «Légende de la danse et de la musique» (e come avviene nella Genesi, del resto), anche qui Dio permette ad Adamo ed Eva di assaggiare tutti i frutti degli alberi del Paradiso che conferiscono varie conoscenze. Tuttavia, così ammonisce le sue due creature: «Gardez-vous cependant de manger du fruit de l'arbre des parfums, car, connaissant l'art de la parfumerie, vous cesseriez aussitôt de recevoir gratuitement les parfums de la nature. Elle ne vous enverrait plus que des odeurs, et, croyez-moi, rien n'est plus morne qu'une odeur!» (*Ibidem*). Le considerazioni divine, che in parte parafrasano le parole della Genesi, sono perfettamente in linea con quelle che già abbiamo rilevato nella leggenda della musica. Ma il Serpente «enveloppe [Adam et Ève] de son effluve empoisonné et enjôlant. "Mangez du fruit de l'arbre de la connaissance des parfums, leur dit-il. Connaissant l'art et la chimie de la parfumerie, vous ferez vos propres parfums, et ils égalons ceux du Paradis"» (255-256). Alla fine, Adamo ed Eva finiscono per cedere alla tentazione e non appena hanno morso il frutto dell'albero della conoscenza dei profumi:

leurs narines se pincèrent d'horreur et de chagrin. Tous les parfums du Paradis s'étaient d'un seul coup dissipés et ne leur par-

venaient plus que des odeurs triviales. L'humus, le foin coupés, la feuille morte, le poil mouillé de l'épagneul, le bois qui brûle et la suie qui s'ensuit, ce sont certes pour nous, pauvres hères de l'après-paradis, des remugles d'enfance qui nous touchent le cœur. Pour Adam et Ève, c'étaient une seule et même puanteur, celle de leur nouvelle misère. (256)

Forse qui il nostro autore si è ispirato, nel narrare la storia della caduta relativa all'albero dei profumi, ad una fonte più recente rispetto alla Bibbia; infatti E. De Feydeau afferma:

Selon certains écrits, le parfum serait même à la source du péché originel: au V^e siècle, Saint Avitus, évêque de Vienne, dans son poème *De originali peccato* décrit la scène entre le serpent et Ève devant l'arbre du bien et du mal. Ève tient la pomme entre les mains mais ne la mange pas. Le serpent a l'idée de tremper le fruit dans le parfum le plus doux. Ève respire alors l'effluve émanant de la pomme et succombe à la tentation. L'esprit de l'arbre, incarné par le parfum et décrit comme un poison, réussit à séduire Ève. (2011: 307)

Nonostante il dominio della *puanteur* nel mondo, sottolinea il narratore, «il y avait pire» (Tournier 1989: 256). Infatti Adamo ed Eva, avvicinandosi l'uno all'altra, scoprono l'odore sgradevole della loro traspirazione, «car gagner son pain à la sueur de son front ne va pas sans exhalaison besogneuse» (*Ibidem*). Allora insieme chiedono ciò che il nostro autore considera come «le mot le plus difforme, le plus sinistre, le plus graveleux du sabir international» (*Ibidem*), un deodorante: l'assenza di odori è considerata persino più angosciante della presenza di afrori sgradevoli, e ciò ci riporta alla mente il famoso protagonista del romanzo di Patrick Süskind, *Il Profumo*, il geniale e terribile Grenouille, il quale, privo di un proprio odore personale, cerca di creare la fragranza ideale, consapevole che chi domina gli odori domina il cuore degli uomini.

Nella «Légende des parfums», il narratore afferma significativamente che il peccato originale non fu del tutto negativo, e che «les promesses du Serpent n'étaient peut-être pas totalement fallacieuses, mais il fallut à l'homme des millénaires de tâtonnements et de recherches pour retrouver un à un les grands parfums du Paradis» (*Ibidem*).

Inizialmente, Tournier fa riferimento alle profumazioni bibliche: riferendosi alle Sacre Scritture, egli afferma che Mosé sul Sinai non ricevette da Dio soltanto le Tavole della Legge, ma anche il «premier parfum de l'histoire humaine (myrrhe vierge, cinname aromatique, canne odorante, casse, huile d'olive)» (*Ibidem*), una composizione fragrante che corrisponde ad un profumo divino descritto minuziosamente nella Bibbia (Esodo 30: 22-29). Inol-

tre, il narratore cita altri due passaggi delle Scritture relativi alla vita di Gesù. Il primo, che secondo il nostro autore rivela il vero senso del concetto di «révolution chrétienne» (Tournier 1989: 257), concerne i doni che i Magi hanno portato «à l'Enfant-dieu: l'or, l'encens et la myrrhe. Soit deux grands parfums et le métal de leur flacon – l'or – à une époque où le cristal n'existait pas» (*Ibidem*). Questi tre doni sono ricchi di simboli. L'oro è infatti segno di regalità; l'incenso (o olibano, cioè l'incenso bianco, quello più prezioso) è il profumo che viene bruciato per creare un contatto diretto tra terra e cielo, tra uomo e divinità e sottolinea l'origine divina di Cristo. La mirra, infine, è una resina che rimanda alla natura umana di Gesù: «La myrrhe crée un lien entre l'âme, l'être spirituel et le corps condamné à la pourriture après la mort. C'est l'un des aromates des sépultures et Jésus était appelé à partager le sort de tous les hommes» (De Feydeau 2011: 41).

Secondo il narratore, i primi doni ricevuti da Gesù da parte dei Magi lo hanno reso particolarmente sensibile alle sensazioni olfattive, cosicché, quando Maria Maddalena «verse sur sa tête un parfum hors de prix, les disciples s'indignent de tant de prodigalité. Jésus les rabroue vertement. Cet hommage ne lui est-il pas dû de plein droit?» (Tournier 1989: 257). Gli evangelisti Marco e Giovanni specificano che si tratta di un profumo di nardo¹, un unguento balsamico di origini antichissime estratto dal fiore omonimo.

Tuttavia, afferma il narratore, occorrerà attendere «la France du XX^e siècle pour assister à une véritable explosion d'inventions olfactives par une pléiade de parfumeurs de génie» (*Ibidem*). Se si considera la storia del profumo, il ventesimo secolo ha significato in effetti una svolta epocale: le donne infatti, sino alla fine del secolo precedente, privilegiavano le fragranze *soliflores* e le colonie, considerate le uniche adatte a una 'signora per bene', mentre le essenze più forti, in particolare il patchouli, erano sinonimo di peccato e venivano portate essenzialmente dalle *cocottes*. Col Novecento si introducono in profumeria sostanze di sintesi che si accompagnano ed esaltano le materie prime naturali.

Nella sua scelta delle fragranze che hanno progressivamente ricostituito l'ambiente edenico, il nostro scrittore dà prova di una approfondita conoscenza dell'argomento: se in genere è il nome ad averlo ispirato, anche la composizione del profumo gli è nota, come accade, in particolare, per la prima fragranza da lui citata: l'«HEURE BLEUE», creato da Guerlain nel 1912; il narratore afferma, infatti, «Quiconque recevait cette bouffée d'iris, d'héliotrope, de jasmin et de rose de Bulgarie, se trouvait transporté au premier crépuscule du monde, lorsque les premières étoiles scintillaient au-dessus du premier couple enlacé. Et chacun pleurait dans son cœur ce climat de grâce langoureuse» (*Ibidem*). In effetti il narratore ha ben scelto questo profumo il cui creatore, Jacques Guerlain – sicuramente il più genia-

1 Marco 14: 3; Giovanni 12: 3.

le tra i compositori di fragranze della famosissima e storica casa parigina – ha rivelato l'origine del nome e il momento preciso che lo ha ispirato. Il profumiere passeggiava verso la fine di un pomeriggio del 1911 sulle *berges* della Senna, nel momento in cui Parigi, allora, regalava un momento di calma, mentre i fiori riempivano l'aria col loro intenso odore. Secondo le parole dello stesso Jacques, «Le soleil s'est couché, pourtant la nuit n'est pas encore tombée. C'est l'heure incertaine. Dans une lumière du bleu le plus profond tout – le bruissement des feuilles, le clapotis de la Seine – semble exprimer un amour, une caresse, une infinie tendresse. L'homme est soudain en harmonie avec le monde des choses, dans un moment du temps: le temps d'un parfum» (De Feydeau: 934; cf. anche Edwards 1998: 29). È evidente come queste affermazioni siano state opportunamente utilizzate e trasposte da Tournier nella sua «Légende des parfums» proprio per definire l'attimo prezioso della luce blu dopo il tramonto del sole e prima dell'apparizione delle stelle.

Il profumo che viene citato subito dopo il capolavoro di Jacques Guerlain è un'altra gloriosa composizione dei primi decenni del XX secolo, tuttora notissima; ancora una volta il nostro autore va al di là del semplice utilizzo, per i suoi fini narrativi, del nome della fragranza, e fa cenno ad alcuni elementi della sua storia: «en 1921 Chanel créa son NUMÉRO 5. C'était l'indication d'une date, le 5 mai (cinquième mois de l'année). Mais c'était aussi le 5^e jour de la Création qu'il évoquait dans notre mémoire ancestrale, lorsqu'il y avait sur terre forêt, mer et animaux, mais d'homme point encore» (Tournier 1989: 257). Fiumi d'inchiostro sono stati versati sulla storia di questo profumo, sul suo mistero e sulla sua 'creatrice' Coco Chanel che, come afferma M. Edwards (1998: 39) «fut la première à réunir la femme, le vêtement et le parfum dans la même magie». Se poi ci si sofferma sui componenti della fragranza, realizzata da Ernest Beaux, ex profumiere alla corte degli zar, si comprende come mai il nostro scrittore abbia scelto proprio il N°5 per simboleggiare il quinto giorno della creazione: esso infatti contiene note fiorite e boschive e 'acquatiche', poiché Beaux si era recato, per ispirarsi nella creazione, nel *Grand Nord*, al fine di ritrovare la freschezza emanata dai laghi al di là del Circolo Polare Artico, nel momento del sole di mezzanotte. Quanto alla nota animale, il N°5 contiene anche un tocco di zibetto le cui ghiandole genitali fornivano una pasta che, diluita, conferiva alle fragranze una nota di sensualità e di calore animale. Oggi tale ingrediente è stato sostituito da note di sintesi e, a questo proposito, va sottolineato che il N°5 è uno dei primi profumi in cui sono state usate, fin dalla sua creazione e in grande quantità, le cosiddette aldeidi, sostanze sintetiche che armonizzano tra loro ed esaltano gli ottanta ingredienti che compongono il profumo. Coco Chanel, infatti, voleva un profumo *composé* e astratto che non rimandasse a nessuna nota in particolare, ma che fosse soprattutto «un parfum de femme à odeur de femme» (De Feydeau 2011: 821). Ernest Beaux le presentò alcuni

flaconi contenenti diverse versioni della fragranza da lui ideata secondo le indicazioni di Mademoiselle, e quest'ultima, come vuole la leggenda che da sempre circonda il N°5, scelse il quinto flacone. Il cinque, in realtà, era la sua cifra *fétiche* da sempre, poiché era il numero ricorrente nei mosaici che ornavano il pavimento dell'abbazia di Aubazine, presso Moulins, dove Coco aveva trascorso sette anni dopo essere stata abbandonata ancora bambina dal padre. Più tardi, il suo grande amore Arthur Capel l'aveva spronata a leggere, tra l'altro, libri di esoterismo, in cui il numero cinque corrisponde notoriamente alla quintessenza degli alchimisti. Le ipotesi sono tante, a questo proposito, ma quel che importa è sottolineare che Chanel decise di attribuire al suo profumo un nome semplicissimo, un numero appunto, a differenza dei nomi ampollosi delle fragranze di quell'epoca, così come peraltro scelse per contenerlo un flacone essenziale e squadrato simile a quelli usati nei laboratori, che è stato avvicinato allo stile cubista. Alla domanda di Beaux sul nome da attribuire al quinto campione della fragranza, Coco rispose: «Je lance ma collection le 5 mai, cinquième mois de l'année, laissons-lui donc le numéro qu'il porte, et ce numéro 5 lui portera chance» (Edwards 1998: 42). Mai previsione fu più azzeccata.

Tournier nomina subito dopo un altro profumo creato sei anni dopo: «Puis en 1927 Lanvin fit rouler à nos pieds une boule noire et dorée, celle-là même qu'Adam avait ramassée sur une plage, et qui s'appelle ARPÈGE» (Tournier 1989: 257). Ancora una volta, sembra che l'autore si limiti a citare il nome della fragranza e la forma del suo flacone; egli dimostra invece di ben conoscere alcuni elementi della sua storia. Creato da Paul Vacher e André Frayssé con le materie prime più preziose, il profumo fu commissionato dalla *couturière* Jeanne Lanvin per sua figlia Marie-Blanche, che era anche la sua musa. Quest'ultima, non appena sentì l'orchestrazione di sessantadue ingredienti in una cascata di note che fiorivano sulla pelle, disse: «On dirait un arpège» (Edwards 1998: 63-64). «Un arpège – spiega lo stesso Edwards (*Ibidem*) – est un accord dont les notes sont perçues une par une, au lieu d'être plaquées ensemble. C'est exactement le cas d'Arpège et de sa vivante évolution jamais semblable à deux secondes d'intervalle» (*Ibidem*). La figlia di Jeanne Lanvin, che era anche musicista, aveva capito intuitivamente il rapporto tra musica e arte del profumo. La scelta di questa fragranza, rafforza il rapporto che già abbiamo rilevato tra «La légende des parfums» e il racconto che la precede nella raccolta: «La légende de la musique et de la danse». Quanto al flacone, esso veniva definito fin dalla sua creazione come la *Boule Noire*, cioè proprio come è descritta nella novella tournieriana²; secondo colui che la progettò, Armand-Albert Rateau,

2 Il flacone di *Arpège* rimanda anche al tema della maternità: esso presenta infatti un'immagine finemente disegnata in oro, creata da Paul Iribé, in cui Jeanne Lanvin tende le mani ed il corpo verso la figlia ancora bambina: le due figure, grazie alla loro posizione e all'ampiezza del sontuoso abito indossato dalla madre, formano una sorta di cerchio o di sfera che richiama pertanto la forma del flacone

era «une balle aussi ronde qu'une pomme qui résume l'esprit de Jeanne Lanvin: un gracieux épanouissement à l'image des courbes d'un corps de femme» (Edwards 1998: 66). Ricordiamo a tal proposito che nel racconto di Tournier è Adamo a offrire questa preziosa sfera, simbolo di sensuale femminilità, a Eva, la prima donna.

In seguito il narratore afferma: «Il fallut attendre de longues années encore avant que Balmain avec JOLIE MADAME et Hermès avec BEL AMI retrouvent chacun de leur côté la salutation que nos premiers parents échangèrent en se découvrant merveilleusement différents et complémentaires au sortir de leur sommeil natal» (Tournier 1989: 257-258). Questi due profumi sono stati scelti ovviamente per il loro nome, ma curiosamente, esaminando i loro componenti, scopriamo che essi sono differenti ma al tempo stesso complementari, proprio come Adamo e Eva. Entrambe le fragranze infatti appartengono alla famiglia dei *chypre*, caratterizzati da una nota iniziale di bergamotto e una nota di fondo di muschio di quercia che rimanda alla terra e al sottobosco; questa famiglia, come sottolinea E. De Feydeau «comporte un accord racé inimitable qui réconcilie le chaud et le froid, l'ombre et la lumière» (2011: 827), evidenziando così gli opposti. Ma soprattutto i due profumi hanno la stessa base di pelle e cuoio. Insomma, l'odore di terra, di vegetazione e di animale fu quello che i nostri progenitori, al loro ingresso nella vita, sentirono per prima cosa nell'ambiente che li circondava. *Jolie Madame* – ormai non più in produzione – che riprende il nome dello stile di Pierre Balmain e della sua moda, fu creato nel 1953 da Germaine Cellier. *Bel Ami*, che si rifà ovviamente al titolo del romanzo di Maupassant, fu invece composto nel 1986 da Jean-Louis Sieuzac per Hermès.

L'ultimo profumo citato dal nostro autore è «POISON, l'odeur puissante et séductrice du Serpent» (Tournier 1989: 258). Ispirato da una citazione di Paul Valéry: «Le parfum est le poison du cœur» (Feydeau 2011: 1046), *Poison* fu *recomposé* nel 1985 da Édouard Fléchier per Dior, insieme al direttore creativo Maurice Roger che ne scelse il nome sin dal 1982 e che affermò di aver subito pensato al serpente: «“La véritable idée du serpent est pour moi: séduction, amour et mort”» (Edwards 1998: 226). Anche qui, siamo convinti che Tournier si sia documentato con cura sulla genesi di questa fragranza che i suoi stessi creatori hanno descritto con aggettivi assai simili a quelli utilizzati nella «Légende des parfums». *Poison* ha infatti un carattere mitico e potente, è «scintillant, vibrant, [...] chaud et sensuel», con un «souffle» mai sentito prima, e ancora: «Poison est originale, enchanteur et énigmatique» (Edwards 1998: 226-227). Inoltre, il flacone dai colori anch'essi scuri e misteriosi che vanno dal verde al nero al viola fu creato, e non a caso, proprio ad immagine di una mela, ispirandosi, evidentemente, alla tentazione operata dal serpente nel giardino dell'Eden.

Al termine della «Légende des parfums», non manca, e a nostro avviso non poteva mancare, anche un accenno a Proust e alla sua *madeleine*, al fine

di sottolineare quanto il senso del gusto, ma soprattutto dell'olfatto – senso spesso misconosciuto, ma potentissimo, perché in diretta comunicazione con il cervello – siano fondamentali nel suscitare il meccanismo del ricordo: «Ainsi chaque grand parfum est une porte qui s'ouvre sur notre passé paradisiaque. Marcel Proust a rendu célèbre le goût de la madeleine qui lui restituait son enfance. Parce qu'il a des ailes de géant, le parfum nous rend le jardin magique où le premier couple s'aimait innocemment sous l'œil tutélaire du Grand Parfumeur Divin» (Tournier 1989: 258).

Se «La légende de la musique et de la danse» ci lasciava delusi, poiché neppure i più valenti compositori erano riusciti a ricreare la magica musica delle sfere celesti, «La légende des parfums» suscita invece la speranza di ritrovare, nel corso del tempo, riaprendoci ad una ad una le porte dell'Eden, l'orchestrazione dei più magici profumi, e, nell'ambito del *Médianoche amoureux*, ci fa intravedere l'immagine della coppia perfetta precedente alla caduta che ciascuno di noi – così come i due protagonisti del racconto-*ouverture* – sogna di incarnare o ricomporre per sempre.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Tournier M., 1989, *Le Médianoche amoureux*, Paris, Gallimard.

De Feydeau E., 2011, *Les Parfums – Histoire, anthologie, dictionnaire*, Paris, Laffont.

Edwards M., 1998, *Parfums de légende*, Levallois-Perret, HM.

I COSTUMI CINQUECENTESCHI NELLE TELE DIPINTE DI MARGUERITE YOURCENAR

Francesca Melzi d'Eril Kaucisvili
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

I. SCRITTURA E ICONOGRAFIA

Nell'archivio di Marguerite Yourcenar presso la Houghton Library dell'Università di Harvard ci si imbatte frequentemente nelle numerose richieste che la scrittrice inviava ai conservatori di tutti quei musei e pinacoteche delle grandi capitali europee visitati fin dalla più tenera età nei suoi viaggi con il padre attraverso l'Europa, e nei quali, lungo gli anni era tornata più volte. Un passo di *Essais et mémoires* attesta lo stato d'animo con cui aveva compiuto queste sue visite:

Avec quelle foi, jadis, je me précipitai dans les musées, les palais, les églises, partout où surnagent un peu de ces épaves de l'homme. Je croyais possible de retrouver des portraits, des documents, sur des objets tièdes encore de l'imposition des mains, les traces de ce fluide que nous avons appelé l'âme; mais connaître les vivants m'a désabusée des morts. La vérité fuit et nous échappe quand il s'agit d'une femme; pourquoi serait-elle plus palpable sur les visages des reines mortes depuis quatre cent ans? (Yourcenar 1999c: 452)¹

Tale attrattiva si era andata trasformando in profonda conoscenza dell'arte in generale, ma in particolare di quella del Rinascimento (Falkiewicz 2006) che, come è noto, ella considerava un «charnier de doctrines» artistiche, letterarie, filosofiche (Melzi d'Eril Kaucisvili 2008).

1 Cf. anche Yourcenar (1999d: 152-153).

Alcuni anni or sono, nell'*Album illustré de l'Œuvre au Noir*, è stato portato a conoscenza degli studiosi yourcenariani il dossier iconografico dell'*Œuvre au noir* che costituisce una forma alternativa di lettura del romanzo stesso. Nel testo di accompagnamento veniva rammentato come, prima di accingersi alla stesura del suo romanzo, l'autrice avesse raccolto una quantità enorme di riproduzioni artistiche del XVI secolo sotto forma di fotografie di quadri, di incisioni, di cartoline postali. Nelle *Notes de composition de l'«Œuvre au noir»*, la Yourcenar aveva infatti diviso il materiale del suo romanzo in sei parti, «Les aspects du monde», «Les malheurs de la guerre», «Les plaisirs et les jeux», «La vie rêvée», «Les visages humains», «Les sciences et la magie». A ognuna di esse ella aveva accostato i dipinti corrispondenti indicando in tal modo quali fossero i quadri che aveva avuto presenti nel comporre un episodio o nel tratteggiare un personaggio. Ad esempio accanto a «Le Monde rêvé» ella annotava «ivi² Dürer, *Melancholia*, (le monde rêvé par Zénon)»; oppure: «Giorgione, *Le Concert champêtre*, l'Italie telle que Henri Maximilien la rêvait» (f. 140).

In un altro settore del citato dossier, l'autrice redige una lista di opere principalmente di Bosch e di Breughel, indicando il luogo in cui si trovano, con l'intenzione di servirsene per una eventuale copertina o per alcune illustrazioni all'interno dell'*Œuvre au Noir* (NC: f. 119-122) testimoniando in tal modo come, nell'immaginare determinati ritratti, avesse attinto la sua ispirazione ai più noti pittori fiamminghi quali Van Eyck, Breughel, Bosch, Memling, Cranach ma anche Carpaccio e Giorgione³.

L'espressione yourcenariana «regarder les images jusqu'à les faire bouger» (NC: f. 124) è quanto mai emblematica del ruolo che i numerosi quadri hanno avuto nell'immaginario creativo della scrittrice⁴. Rimandando a un quadro, essa chiude il personaggio o la scena all'interno di una cornice che separa l'immagine isolandola dallo spazio circostante, operando una chiusura verso l'esterno e un'apertura alla fruizione di esso.

In generale nella presentazione dei suoi personaggi, sia maschili sia femminili, Marguerite Yourcenar non ama soffermarsi su diffuse descrizioni dell'abbigliamento, delle stoffe, dei colori: sceglie piuttosto di presentare alcuni tratti del viso, il colore o la forma, gli occhi, lo sguardo, le labbra. Il protagonista dell'*Œuvre au Noir*, Zenon, appare semplicemente avvolto nella sua 'houppelande' scura che, come vedremo, si carica di un chiaro simbolismo. Nel sogno dell'Italia di Henri Maximilien, le donne italiane che vagheggia di incontrare sono genericamente «vêtues de soie» (Yourcenar 1982: 560). Colpisce invece il fatto che, nel caso di alcuni personaggi che appartengono alla storia cinquecentesca o rientrano nel tessuto culturale di quel secolo, l'autrice rimandi ai quadri che li rappresentano o che si addicono al loro personaggio mettendo il testo di fronte a un suo referente pittorico, in maniera ben precisa o in maniera generica, indicandoli dunque come

2 Terneuil (2003: 7, 8, 9); si veda anche Terneuil (2008).

3 Terneuil (2008: 11).

4 Sul procedimento creativo di Marguerite Yourcenar cf. Melzi d'Eril Kaucisvili (2001).

il supporto visivo della sua creazione artistica. Così ancora nelle già citate *Notes de composition: Caractérisation d'autres personnages*, accanto a Marthe Fugger scrive «entièrement imaginaire, rêvée d'après des portraits (surtout un certain Pourbus)» (NC: f. 74) o accanto a Philibert Ligre «d'après des portraits du temps» (*Ibidem*), o nel caso di personaggi del popolo aggiunge a margine: «Inspirés surtout par les personnages de Brueghel» (*Ibidem*).

Ho già rammentato che generalmente Yourcenar si limita a descrivere il viso come se il personaggio le stesse di fronte e l'autrice lo guardasse sempre faccia a faccia registrando: il pallore, lo sguardo, l'espressione degli occhi o della bocca. Penso a Zenon, la cui 'houppelande' è di per sé una parola, un discorso. Egli è obbligato a fuggire, ad assumere un falso nome, a nascondere le sue ricerche sui segreti di una scienza che a quell'epoca era sospettata di eresia. La 'parola' viene dunque affidata al dipinto nell'esibizione del *décor*, dei vestiti, della loro preziosità: sono questi che determinano l'atteggiamento e il ruolo del personaggio. Le parole diventano immagine, l'immagine è composta di parole⁵.

Mi soffermerò su alcuni esempi in cui mi sono imbattuta principalmente nell'*Œuvre au Noir*, in *Archives du Nord*, in *Ah mon beau château*: essi appartengono sia a contesti di feste sia a singoli personaggi in cui la tela dipinta offre alcuni dettagli legati a tessuti, a abiti dell'epoca, al fine di individuare quale sia la loro funzione nel testo; essi sono in prevalenza femminili, e anche questo può essere un dato suscettibile di riflessione.

2. DUE REGINE: MARGHERITA D'AUSTRIA E CATERINA DE' MEDICI

Due regine hanno un posto nell'*Œuvre au Noir*. La prima è Margherita d'Austria, reggente dei Paesi Bassi che, in viaggio verso Malines di ritorno dalla Pace di Cambrai, fa una sosta a Dranoutre, possedimento dello zio di Zenon, Henri Juste Ligre, ricco commerciante, grande tesoriere delle Fian-dre. Egli, per accogliere l'illustre ospite, si premura di allestire una sontuosa festa «un divertissement à l'antique au cours duquel des faunes vêtus de brocart et des nymphes en chemise de soie verte offriront à Madame Marguerite une collation de massepains, de frangipanes et de confitures» in mezzo a ragazze di campagna o figlie di «fermiers enrichis» appesantite da bionde parrucche, «sous les bouillonnées des tuniques fendues ou retroussées» (Yourcenar 1982: 587)⁶.

5 Se i primi esempi di questo genere si possono far risalire alla poesia alessandrina del IV secolo, è tuttavia con Rabano Mauro e il suo *Liber Crucis* che i *carmina figurata* conoscono una grande fioritura in epoca rinascimentale e barocca. Sulle orme di Mallarmé e delle sue riflessioni sulla natura del linguaggio poetico le avanguardie letterarie della fine dell'Ottocento e del Novecento con Apollinaire e Maiakovski hanno dato nuova vita a questo genere letterario. Giovanni Pozzi ha pubblicato nel 1981 quella che rimane la sua opera più preziosa, *La Parola Dipinta*, dedicata a uno dei generi più illustri della letteratura europea, la poesia figurata, dove testo e immagine non sono contrapposti ma sono associati in una perfetta osmosi.

6 La fonte letteraria di questa descrizione si trova nel *Journal* di Pierre l'Estoile: «En ce beau banquet les plus belles et honestes de la cour estant à moitié nues et ayant leurs cheveux

La descrizione di questa festa ricalca quella di Caterina a Chenonceaux (Yourcenar 1999a) ispirata alle scene dipinte dal Primaticcio o da qualche suo allievo⁷, festa che avrebbe la pretesa di esibire una cultura della società fino a poco tempo prima sconosciuta a Henri Juste Ligre. La focalizzazione si sposta sul ritratto della Regina: si tratta di una figura singola che, attraverso l'abito, esercita un ruolo ben preciso:

La Régente, vêtue de noir, menue et ronde avait la pâleur triste des veuves, et des lèvres serrées de bonne ménagère qui surveille non seulement le linge et la desserte mais l'État. [...] Les vêtements de la Régente étaient somptueux, mais sévères comme sied à une princesse qui se doit de porter les marques extérieures de sa situation royale mais qui se soucie peu d'éblouir ou de plaire. (Yourcenar 1982: 588)

Il ritratto è *doublé* da quello di Margherita d'Austria, che si trova a Bruxelles, opera di un anonimo (Terneuil-Fayet 2003: 142-143). Margherita d'Austria, a mezzo busto, vi appare con il viso pallido e leggermente assente: tutta la sua regalità e al tempo stesso la sua vedovanza è rappresentata nel quadro dal prevalere del colore bianco, colore del lutto, dalla testa nascosta da una velo quasi monacale e da un ricco soggolo bianco inamidato e plissettato, mentre Yourcenar, con l'intenzione di sottolineare il carattere severo della Reggente, mette in evidenza il predominio del nero. L'abito di Margherita d'Austria non deve comunicare potere o ricchezza. La 'parola' che viene pronunciata, attraverso i due colori, il bianco e il nero, trasforma in immagine la sua condizione di vedova inconsolabile, come apparirà poco dopo nel testo allorché, accostando il cucchiaino di *vermeil* alla bocca, le si presenterà viva alla memoria l'immagine del marito scomparso e le circostanze della sua morte (Yourcenar 1982: 589).

Quando Zenon, di passaggio a Parigi, viene condotto al Louvre da Ruggieri, 'l'homme à tout faire' di Caterina de Medici, il ritratto della Regina si concentra sulla luce degli occhi con i quali «elle jouait avec habileté» gesticolando (all'italiana?) con le dita inanellate di brillanti che sprigionavano scintille di luce. Queste mani, neppure particolarmente belle «pommadées, un peu bouffies» che rappresentano con gli occhi il punto focale del ritratto di Caterina, si muovevano come marionette nel loro «giron de soie noire» (Yourcenar 1982: 667-669). In un secondo momento dell'udienza, nel ricordare il marito

epars comme espousées furent employées à faire le service, avec les filles des roynes qui estoient vestuers de dames de deux couleurs» (cit. in Castelot 1997: 149-150).

7 Francesco Primaticcio, pittore, scultore, architetto (1504-1570), dapprima fu a Mantova per decorare con Giulio Romano il Palazzo Te, poi fu chiamato da Francesco I a Fontainebleau per collaborare alla decorazione del castello dove diede un notevole contributo a quella particolare maniera decorativa che trovò in Fontainebleau il suo centro di sviluppo. L'opera del Primaticcio fu quasi completamente distrutta o alterata. La sua opera è documentata da numerosi disegni che si trovano all'Albertina di Vienna, al Louvre, al National Museum di Stoccolma.

defunto, il viso di Caterina «la reine noire» si coprirà con «les crêpes du veuve» (Yourcenar 1999c: 489), un velo nero che la Regina lascerà scendere sul suo viso con l'intenzione di interrompere l'udienza e creare una barriera fra sé e il visitatore. La sottolineatura del nero dell'abito appartiene non a una descrizione di esso ma unicamente a due particolari: il «voile de crêpe» e i polsi in seta del vestito che mettono in evidenza l'atto di gesticolare. Le fonti pittoriche della descrizione di questo personaggio possono essere molteplici: infatti nei quadri più noti Caterina de' Medici può apparire riccamente ingioiellata come nel ritratto di François Clouet⁸ o dimessa nel suo lutto come in quello attribuito a Jean Guignard che si trova agli Uffizi; sempre tuttavia gli occhi nerissimi hanno uno sguardo insolito, inquieto e leggermente malizioso. Nella corte di Caterina, che ritorna in *Ah, mon beau château* con la descrizione dei numerosi figli e del loro destino, la scrittrice accenna anche «à ses deux brus [Maria Stuart e Elisabetta d'Austria] adolescentes engoncées dans leurs robes de brocart» (48). In occasione delle feste di Chenonceaux, Caterina desiderava creare un'atmosfera di allegria e di divertimento nello stile allegorico e mitologico allora di moda. Serenate e balletti sull'erba e sull'acqua, «des décors brossés par le Primatic» (49), caccie al cinghiale, fuochi d'artificio, non importa se tutto questo si svolgeva l'indomani del sanguinoso tumulto di Amboise. Nel maggio 1577 la festa sembra essere stata particolarmente memorabile, nella tradizione delle feste primaverili medievali rivisitate e arricchite da un allievo del Primaticcio:

il en avait coûté soixante mille francs de drap de soie verte pour transformer les dames et les courtisans en dryades et en sylvains. [...] Les dames et les filles d'honneur chargées de servir à table arboraient le costume collant et bariolé des pages ou encore déguisées en nymphes de l'école de Fontainebleau se montraient les gorges et les jambes nues et les cheveux épars. (49-50)

A questa festa assisteva Enrico III «paré et fardé» come al solito, ma non è provato, precisa la Yourcenar, che quella sera indossasse il suo abituale «Vêtement à demi féminin au décolleté à trois rangs de perles qui avait été le sien pendant les mascarades de carnaval de la même année» (50).

Appare evidente come l'allusione a questa festa ripeta gli stessi elementi di quella già citata di Dranoutre in onore di Margherita d'Austria. Quella di Dranoutre, in campagna, appare improvvisata ma ha la pretesa di imitare quelle della regina Caterina. In ambedue la seta è in grado di operare una trasformazione in ninfe, fauni, paggi, più o meno riuscita: quasi ironica, a Dranoutre, fastosa a Chenonceaux.

⁸ François Clouet (1510-1572), pittore e ritrattista, lavorò per la monarchia francese dipingendo un ritratto famoso di Francesco I ora agli Uffizi, una miniatura di Enrico II e un ritratto di Caterina, dei suoi figli nonché uno di Elisabetta d'Austria, moglie di Carlo IX, e di Maria Stuarda.

3. HILZONDE

Il ritratto di Hilzonde, sorella di Henri Juste Ligre, madre di Zenon, si concentra sui tratti del viso, sulle palpebre «nacrées presque roses» (Yourcenar 1982: 567), sugli occhi di un grigio pallido, sulla bocca leggermente tumefatta che appariva sempre sul punto di esalare l'ultimo respiro. Ma sono gli abiti «en velours broché» (*Ibidem*) rigidi quasi per sostenerla, arricchiti da preziosi gioielli che, come indica la Yourcenar per sottolinearne la pregevole fattura, avrebbero fatto invidia a un'imperatrice e che, nell'insieme del ritratto, pronunciano una 'parola', un discorso sulla ricchezza del fratello. Tali segni di ricchezza non sembrano tuttavia essere in grado di comunicarle una gioia particolare, come viene esplicitato dal testo: «elle traînait sans plaisir ses habits splendides» (570). Allorché il giovane e elegantissimo prelato fiorentino, Messer Alberico de Numi, ospite di Henri Juste Ligre, viene introdotto nella stanza in cui Hilzonde era intenta a prendersi cura del manto dei suoi capelli, il ritratto rinvia alla visualizzazione della giovane che suona l'organo (anche Hilzonde suona «le petit orgue hydraulique») nel celeberrimo quadro de *L'Adoration de l'Agneau Mystique* di Van Eyck, come lei stessa indica «Hilzonde rêvée d'après la Sainte Cécile de Van Eyck» (NC: f. 72) in cui l'abito è di un ricchissimo broccato di colore scuro dal meraviglioso disegno in oro. E saranno sempre «robes magnifiques» (Yourcenar 1982: 603) quelle che Hilzonde indosserà per accogliere i poveri nella sua casa di Amsterdam all'inizio dell'avventura anabattista. Sarà ancora il suo vestito più bello, senza segni ormai di particolare distinzione se non quello del tessuto, la seta verde, e del metallo prezioso della spilla d'argento, che ne trattiene i lembi, quello che Hilzonde indosserà per salire al patibolo a Münster. Avanzando, ormai quasi invisibile, sarà unicamente la leggerezza della seta, il suo colore verde acqua, a suggerire la visione di una Hilzonde che sembra camminare sulle onde, come una vela sospinta dal vento:

Elle allait si vite que ses exécuteurs durent presser le pas. Pour ne point trébucher, elle retenait des deux mains les longs pans de sa robe de soie verte qui lui donnait l'air de marcher sur les vagues. (*Ibidem*)

4. MARTHE LIGRE

Marthe Ligre, sorellastra di Zenon, appare al centro della sua «sompueuse demeure» (805) piena di oggetti preziosi e riccamente decorata:

Des peintres ayant étudié dans la Péninsule avaient couvert le plafond des salles d'apparat de belles scènes de l'histoire profane et de la Fable: la générosité d'Alexandre, la clémence de Titus,

Danae inondée par la pluie d'or et Ganimède montant au ciel.
Un cabinet florentin incrusté d'ivoire, de jaspe et d'ébène, auquel
les trois règnes avaient contribué, était orné de colonnes torsées
et de nus féminins que multipliaient des miroirs; des ressorts
ouvraient des tiroirs secrets. (*Ibidem*)

Nessun accenno diretto all'abbigliamento. Unicamente le sue mani magre uscivano «de leurs manchettes de dentelle» (807). Ma sappiamo che Yourcenar aveva indicato nel celebre quadro del Carpaccio, databile fra il 1490 e il 1495, *Le due dame veneziane*, le due cugine Marthe e Bénédicte. Le due dame, ritratte di profilo, sono di età diversa e sono riccamente abbigliate nella tipica veste a vita alta, con scollatura ampia e maniche tagliate per dare maggiore agilità al movimento del braccio mettendo anche in mostra la preziosa camiciola: gli abiti sono sobriamente ornati di perle, segno di castità e rispetto verso il marito, le collane a un filo solo decorano il *décolleté* e le acconciature sono alla moda del tempo. La donna più giovane tiene in mano un fazzoletto, simbolo di purezza.

5. A RITROSO NEL TEMPO: ARCHIVES DU NORD

In *Archives du Nord* (1977) Yourcenar risale alle origini della sua famiglia lungo i secoli e a tutto quell'intreccio di nomi, di parentele, di matrimoni, che ogni persona trascina dietro a sé. E lo fa mediante alcuni ritratti.

Yourcenar nel ricuperare il *réseau* di alcuni personaggi soprattutto femminili, ha compiuto, nella sua creazione artistica, l'operazione di appropriarsi del supporto visivo di un quadro. E come se passeggiasse in una galleria ammirando e riconoscendo, volta a volta, i soggetti dei quadri. Constance de Bane, ad esempio, nonna di un'antenata, che sostiene con la mano un velo di *mousseline* quasi a nascondere un largo petto, il volto non bello, gli occhi vivaci e una gran bocca sorridente, Isabelle du Chambge, lontana parente, in un costume da Ebe, un nastro di velluto 'à la Nattier' per adornare il seno⁹. Ma il ritratto di un'altra antenata, Isabelle de la Basse Boulogne, sembra voler inserirsi nel *décor* di un ballo mascherato o di una festa campestre «aux flambeaux» (Yourcenar 1999b: 985). L'abito è un abito di corte di Luigi XV, Yourcenar afferma che essa assomiglia più alle Ninfe del Primaticcio che alle donne dell'*Embarquement pour Cythère* di Watteau¹⁰.

9 Jean-Luc Nattier (1625-1766) fu pittore di grande fama soprattutto per i suoi numerosi ritratti. Dapprima la sua attività si svolse a Parigi ma nel 1713 si trasferì a Amsterdam e in seguito in Russia presso lo Zar. Fra i personaggi da lui ritratti figurano l'imperatrice Maria Teresa, Maria Leszczyńska, Madame de Pompadour. La novità nei ritratti di Maria Leszczyńska e della Contessa Tessin è quella di adornare il seno di un nastro di velluto annodato.

10 Nell'antichità l'isola di Citera è stata sempre considerata come il luogo di nascita di Afrodite, dea dell'Amore, e perciò un luogo sacro dedicato all'Amore.

Questo quadro dipinto nel 1717 mostra l'itinerario amoroso di una coppia che si dirige verso l'isola dell'Amore. Seduta a conversare galantemente, la coppia si trova accanto a un'altra che sta alzandosi, mentre una terza si incammina verso la barca che deve ricondurli a riva. La giovane donna si volge a guardare con rimpianto il luogo della sua felicità. In questo quadro è stata ammirata la bellezza dei colori, la leggerezza delle vesti, il movimento leggero dei personaggi e soprattutto, elemento innovatore, il paesaggio brumoso e misterioso in cui è sempre stata riconosciuta l'influenza di Rubens.

Un'altra dama presente in *Archives du nord* appartiene alla famiglia Fourment che aveva commerciato in «tentures précieuses» (993), in tappeti orientali raffinati nei loro disegni vagamente cabalistici al punto da aver un posto ai piedi delle Vergini di Van Eyck e da apparire sulle tavole dei quadri di Vermeer (*Ibidem*). Grazie a un matrimonio di Daniel Fourment, un antenato, con Claire Brandt, sorella di Isabelle, entra in scena Rubens, che sposerà quest'ultima¹¹. Isabelle morirà giovane e a lei succederà, dopo molti anni di vedovanza, la sorella minore Héléne, che l'artista fiammingo sposerà nel 1630. Isabelle era stata molto amata dal pittore che dipingerà un autoritratto con Isabelle accanto nel giardino del suocero. Rubens ha 32 anni. Egli si presenta come un uomo robusto «richement vêtu de velours noir et de dentelle» (994), dall'aspetto calmo e riflessivo. Accanto a lui la giovane sposa diciassettenne che, sotto un grottesco cappello *tromblon* allora alla moda, con aria verginale posa la mano sulla mano di lui. Nessun accenno al ricco abito che indossa, perché l'attenzione deve essere tutta per Rubens. Nei ritratti di Isabelle che egli dipinse in seguito, Yourcenar accenna al «corsage bas qui remonte les seins pressés comme des pêches dans une corbeille» (*Ibidem*). Seguono i tratti di un viso sul quale già si disegnano i primi segni della tisi. L'attenzione della scrittrice, come abbiamo già potuto osservare altrove, va ai tratti del viso che invece sono assenti nel ritratto maschile in cui parla il vestito. Attraverso uno degli ultimi quadri di Rubens, *Le Jugement de Pâris*, Héléne appare Venere e Giunone al tempo stesso¹². Nel parco del piccolo castello di Steen, acquistato dal marito, ella si mostra attraente nel suo abito di gala mentre sfiora con la gonna assai ampia uno dei preziosi tappeti di famiglia. L'atteggiamento è quanto mai regale. Al centro del 'pavillon à l'italienne' l'abbigliamento, la posizione al centro rinvia a un ruolo ormai consolidato ma è interessante il ravvicinamento che Yourcenar fa con il quadro di Héléne Fourment che si trova a Vienna, in cui il corpo

¹¹ In una lettera del 19 Maggio 1963 a Suzanne Lilar, Yourcenar scriverà: «Vos réflexions sur les deux femmes de Rubens m'ont beaucoup intéressée: parmi les liens qui me rattachent à la Belgique se trouve le fait qu'un aïeul du côté paternel avait épousé Claire Fourment, sœur d'Héléne. J'ai toujours aimé ce mince cheveu blond qui me relie à l'ancien Anvers» (Yourcenar 1995: 186).

¹² *Le Jugement de Pâris* del 1636 a cui allude la Yourcenar si trova alla National Gallery di Londra. In esso la figura di Héléne è dipinta di schiena e porta un drappaggio rosso scuro. Vi è poi un altro *Jugement de Pâris* del 1638, conservato al Museo del Prado, in cui la figura di Héléne è ritratta di fronte e si intravede un drappaggio che le scende dietro le spalle.

di Hélène è ritratto nella sua nudità quasi totale di chi esce dal bagno o da un'alcova e riesce a coprirsi solo sommariamente con una specie di pelliccia (Yourcenar 1999c: 996) ma la carne è sotto gli occhi di tutti con un realismo estremo. E Yourcenar cita anche il nudo di *Betsabea* del Louvre a cui aveva servito da modello Hendrickje Stoffels, modella, concubina, serva di Rubens nei suoi ultimi anni. Ora la citazione di questi due quadri è in un certo senso in contrasto con le descrizioni di fogge e tessuti preziosi dei quadri che fanno da supporto visivo alla creazione yourcenariana anche se è certamente trascurabile la presenza dei drappaggi che avvolgono la nudità del corpo.

Il raffigurare dei personaggi che abbiamo citato all'interno di un quadro evocato corrisponde a racchiuderli all'interno di una cornice che sottolinea lo spazio della rappresentazione isolandoli da quanto lo circonda, e costringe lo sguardo a soffermarsi attentamente di fronte a una immagine che gli si offre come rappresentazione. La cornice forza lo sguardo a trasformarsi in visione e dalla visione alla interpretazione, con una funzione deittica di indicare, di mostrare. Lo spettatore viene in tal modo interpellato e chiamato a rispondere. Il tema della cornice come accesso alla relazione fra spazio ordinario e spazio della fruizione rinvia a tre saggi noti ma che rimangono fondamentali: quello di Simmel (1997)¹³ e quelli di Ortega y Gasset (1997) e di Lotman (1980). In Ortega y Gasset, il tema viene considerato come luogo di passaggio dalla finzione alla realtà:

la cornice ha qualcosa della finestra così come la finestra ha molto della cornice. Le tele dipinte sono buchi di idealità praticati nella muta realtà delle pareti, brecce di inverosimiglianza a cui ci affacciamo attraverso la finestra benefica della cornice [...]. il quadro è un'apertura di irrealtà che avviene magicamente nel nostro ambito reale. Quando guardo questa grigia parete domestica, la mia attitudine è per forza di un utilitarismo vitale. Quando guardo il quadro, entro in un recinto immaginario e adotto un'attitudine di pura contemplazione. Sono dunque, parete e quadro, due mondi antagonisti e senza comunicazione. Dal reale all'irreale, lo spirito fa un salto come dalla veglia al sonno. L'opera d'arte è un'isola immaginaria che fluttua circondata dalla realtà da ogni parte. (1997: 225)

Applicherei la concezione di Ortega y Gasset alle tele dipinte considerando il dispositivo che la Yourcenar mette in atto di fronte ad alcuni dei suoi personaggi ai quali abbiamo accennato a titolo esemplificativo. Essi rappresentano una finestra su un particolare contesto storico, invitandoci a rispondere al loro richiamo, compiendo il movimento di oltrepassare una

¹³ Si veda anche (Bertoni-Vasari 2006) e Marin (1994).

soglia, di entrare in uno spazio 'altro'. Broccati, velluti, sete fruscianti, veli di *mousseline*, veli neri di *crêpe*, *dentelle*, cappelli hanno un valore relativo dal punto di vista descrittivo e della visione; si potrebbe anche pensare a descrizioni più vivaci e accurate. Ma si rende necessario fare il passo verso l'interpretazione. Non a caso le tele dipinte yourcenariane alle quali facciamo riferimento in questa breve nota, rinviano a personaggi inseriti nel contesto dei ricchi banchieri e mercanti fiamminghi, quelli che con le loro ricchezze potevano prestare soldi ai potenti per fare le guerre (Yourcenar 1982: 561), o a due regine che ebbero un ruolo politico non irrilevante, a due giovani donne, Hilzonde e Marthe, che appaiono prigioniere infelici dei tessuti, dei loro oggetti preziosi, dei loro gioielli. Fra i numerosi quadri di Margherita d'Austria o di Caterina de Medici, la Yourcenar sceglie di fare appello a quelli che indicano la loro vedovanza, quasi a oltrepassare la soglia dell'immagine ufficiale e sottolineare il ruolo di queste donne alle quali era venuto a mancare un potente sostegno. Il caso di Rubens è tuttavia diverso: è lui al centro nella sua autorevolezza e le mogli che si succedono sembrano avere il ruolo di semplici apparizioni, chiuse in un recinto immaginario, prigioniere della loro cornice. Le tele dipinte sono dunque confine, frontiera ma al tempo stesso soglia. Secondo Stoichita la cornice nel suo ruolo di chiusura separa l'immagine da tutto quanto non è immagine, il mondo significativo dal mondo del vissuto. Possiamo ipotizzare che la conoscenza che Marguerite Yourcenar aveva della cultura italiana del XV e del XVI secolo, testimoniata dalla sua ricchissima biblioteca (Bernier 2004)¹⁴, abbia fatto sì che ella potesse conoscere le dottrine dell'Alberti e quanto egli espone nel secondo libro del *De Pictura*, quando indica l'*admonitor* o l'*advocator* come figure che ammoniscono, richiamano, dimostrano, invitano, teoria che fu poi messa in discussione dalle avanguardie storiche e particolarmente dal cubismo nel XX secolo.

Pierre Assouline, nel racconto *Le Portrait*, immagina che il quadro della Baronne Betty de Rothschild, dipinto da Ingres nel 1848, racconti un secolo e mezzo di fasti e tormenti della sua famiglia fino ai giorni nostri. Il quadro (che ha subito spostamenti e peripezie) osserva e giudica coloro che lo visitano, dichiarando che:

un portrait n'appartient ni à son auteur, ni à son modèle ni à son commanditaire, ni à ses héritiers. Un portrait appartient à celui qui le regarde. Libre à lui d'en faire ce qu'il veut. Tout ce qu'il veut. J'en ai vu déceler une forme d'imploration dans mon sourire et une prière câline dans mon regard; ils croient percevoir un appel s'échapper de mes lèvres suppliant que l'on oublie mon

¹⁴ Anche se nell'inventario di Y. Bernier non si trova opera alcuna di L.B. Alberti questo non esclude il fatto che, frequentando assiduamente le biblioteche, universitarie e non, degli USA, avesse potuto conoscerne opere e dottrine.

nom, avec tout ce qu'il charrie de légendaire, pour ne penser qu'à mon cœur accessible à toutes les peines et aux douleurs sous le tapis de perles, de soie et de dentelle dont je suis parée; ceux-là seraient capables d'interpréter une ombre sous mon nez et d'y pointer une intention coupable du modèle. (Assouline 2007: 286)

Ci si potrebbe anche chiedere se i quadri visitati da Margherite Yourcenar avrebbero potuto esprimersi nello stesso modo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Assouline P., 2007, *Le portrait*, Paris, Gallimard.
- Bernier Y., 2004, *Inventaire de la Bibliothèque de Marguerite Yourcenar, Petite Plaisance*, Clermont-Ferrand, SIEY.
- Castelot A., 1997, *Les grandes heures*, Paris, Perrin.
- Falkiewicz N., 2006, *Marguerite Yourcenar, critique d'art*, «Bulletin SIEY» 27, décembre: 47-59.
- Lotman J., 1980, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Bari, Laterza.
- Marin L., 1994, *De la représentation*, Paris, Gallimard.
- Melzi d'Eril Kaucisvili F., 2001, *Dans le laboratoire de Marguerite Yourcenar*, Fasano / Paris, Schena / Presses de l'Université de Paris Sorbonne.
- , 2008, *La présence de la poésie italienne de la Renaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, analyse des sources et des aspects intertextuels (Arioste et Tasse)*, in Osamu Hayashi (ed.), *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique, Actes du Colloque International de Tokyo (9-12 sept. 2004)*, Clermont-Ferrand, SIEY: 173-184.
- Ortega y Gasset J., 1997, *Meditazione sulla cornice*, in M. Mazzocut-Mis (ed.), *Percorsi e forme. I testi e la teoria*, Milano, Mondadori.
- Bertoni F.-Vasari M. (eds.), 2006 *La cornice, struttura e funzione nel testo letterario, Atti del Convegno di Bologna, 29-31 ottobre 2003*, Bologna, CLUEB.
- Simmel G., 1997, *La cornice del quadro*, in M. Mazzocut-Mis (ed.), *Percorsi e forme. I testi e la teoria*, Milano, Mondadori.
- Stoichita V., 1998, *L'invenzione del quadro. Arte, Artifici, nella pittura europea*, Milano, Il Saggiatore.
- Terneuil A., 2008, *L'Art du portrait chez Marguerite Yourcenar, ou portrait de l'homme en artiste sage*, «Bulletin de la SIEY» 29, décembre: 47-64.
- Terneuil A.-Fayet A. et al. (eds.), 2003, *Album illustré de l'«Œuvre au Noir»*, Tournai, La Renaissance du livre.
- Yourcenar M., 1982, *L'Œuvre au Noir*, in *Œuvres Romanesques*, Paris, Gallimard.
- , 1995, *Lettres à ses amis et à quelques autres*, M. Sarde-J. Brami (eds.), Paris Gallimard.
- , 1999a, *Ah, mon beau château*, in *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard.

- , 1999*b*, *Archives du Nord*, in *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard.
- , 1999*c*, *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard.
- , 1999*d*, *Sagesse de la Renaissance*, in *Sources*, t. 2, Paris, Gallimard.

Manoscritti: Fondo Yourcenar della Houghton Library di Harvard (Cambridge, Mass.) (citate con l'autorizzazione degli aventi diritto di Marguerite Yourcenar, Luc Brossollet e Yannick Guillou, che qui ringrazio).

NC: Yourcenar M. BMs.Fr 372.2 (364), *Notes de Composition de l'«Œuvre au Noir»*, ff. nn.

UN «RÊVE BLEU-BLANC-ROUGE»:
LES SAPEURS DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE
D'ALAIN MABANCKOU

Jada Miconi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Alain Mabanckou fait dire au narrateur de *Black Bazar*¹: «Et dire que quelques esprits malins prêchent du haut de leur cécité que l'habit ne fait pas le moine! Mon œil! Ils n'ont rien compris, eux. Si l'habit ne fait pas le moine, c'est pourtant par l'habit qu'on reconnaît le moine» (2009: 44). Ces mots, qui reflètent l'attitude ironique propre à cet écrivain congolais, ne doivent pourtant pas seulement être considérés comme un simple jeu de mots, mais ils sont à prendre au pied de la lettre: ils soulignent, en effet, l'énorme importance attribuée à la tenue vestimentaire chez les personnages de *Bleu-Blanc-Rouge* (1998), de *Verre Cassé* (2005), de *Black Bazar* (2009) et de *Tais-toi et meurs. Vendredi 13* (2012) en raison de leur statut d'adeptes de la SAPE.

Bien que la figure du sapeur soit présente dans plusieurs romans de Mabanckou, elle est centrale dans son premier roman, *Bleu-Blanc-Rouge*, où l'écrivain trouve nécessaire d'insérer cette explication du terme dans une note en bas de page: «Sapeur: personne se reconnaissant et reconnue par ses pairs comme appartenant à la SAPE (Société des ambianceurs et des personnes élégantes)» (Mabanckou 1998: 74). Une autre définition de cette

1 Le Fessologue, un sapeur congolais immigré à Paris depuis une quinzaine d'années, est le narrateur de *Black Bazar*. Le récit pivote autour de sa vie: la rupture avec sa femme, surnommée Couleur d'origine, qui s'est enfuie au Congo avec sa fille et son amant, les disputes avec le voisin, Monsieur Hippocrate, les conversations avec les amis du bar Jip's et avec l'Arabe du coin. L'écriture, encouragée par l'ami écrivain Louis-Philippe et relatant ses mésaventures, offre au narrateur un moyen thérapeutique pour trouver du soulagement. La rencontre avec Sarah, signalée dans l'épilogue du roman, marque une étape fondamentale dans l'évolution artistique du personnage aussi bien qu'un changement dans son attitude comportementale.

figure est explicitée par L'Imprimeur dans *Verre Cassé*²: «quand je dis “Sapeurs”, mon cher Verre Cassé, il ne faut pas les confondre avec les gars qui éteignent les incendies, non, les Sapeurs c'est des gars du milieu black à Paris et qui font partie de la SAPE, la Société des ambianceurs et des personnes élégantes» (Mabanckou 2006: 74). Le personnage de L'Imprimeur ironise sur la possibilité d'un malentendu concernant le mot 'sapeur' et poursuit en proposant une liste de sapeurs illustres, qui inclut des personnes réelles mais aussi des personnages romanesques de *Bleu-Blanc-Rouge*, dans un jeu d'autocitation que Mabanckou prise beaucoup et qui souligne l'étendue de la présence du sapeur à l'intérieur de son œuvre.

La figure du sapeur s'impose à l'imaginaire du lecteur comme surprenante, étant donné son caractère d'exagération qui concerne spécialement son riche accoutrement. En effet, du point de vue de la caractérisation du Fessologue dans *Black Bazar*, de Moki dans *Bleu-Blanc-Rouge*³, de L'Imprimeur dans *Verre Cassé*, de Makambo et de Pedro de *Tais-toi et meurs*⁴, tous originaires du Congo-Brazzaville, l'aspect vestimentaire est celui qui atteste de manière superficielle leur adhésion à la SAPE et qui provoque un effet de surprise chez le lecteur européen:

Moi je ne rigole pas avec l'habillement, mes amis du Jip's le savent [...]. C'est pas pour me vanter, mes costumes sont taillés sur mesure. [...] J'ai six grosses malles d'habits et de chaussures – pour la plupart des Weston en croco, en anaconda ou en lézard, et je possède aussi des Church, des Bowen et autres

2 *Verre Cassé*, narrateur et personnage éponyme du cinquième roman d'Alain Mabanckou, est un vieux alcoolique qui passe ses journées dans la buvette africaine *Le Crédit à voyagé*. Profondément lié d'amitié au patron du bar, surnommé L'Escargot entêté, il accepte de transcrire pour son compte les récits de vie des clients de la buvette dans un cahier que celui-ci lui a offert. Parmi ces différents individus aux traits hyperboliques, L'Imprimeur exige, en raison de sa permanence en France, que sa personne figure dans le cahier: employé dans une imprimerie à Paris, il était marié à une femme blanche, Céline, qui, ensuite, lui aurait détruit la vie en le faisant d'abord interner dans un asile, puis renvoyer dans son pays natal.

3 Massala-Massala, le protagoniste-narrateur de *Bleu-Blanc-Rouge*, contemple avec admiration la transformation physique et sociale de Moki, jeune sapeur immigré à Paris, pendant son retour annuel au pays. Massala-Massala décide à son tour d'entreprendre l'aventure parisienne, encouragé par le sapeur et par ses récits éblouissants de la ville française. Pourtant, une fois arrivé à Paris, le protagoniste constate avec déception que la réalité est complètement différente: les immigrés vivent aux marges de la société, dans des conditions misérables et en pleine illégalité. Le narrateur lui-même est entraîné dans ce monde de délinquance et finit par être arrêté par la police. Après dix-huit mois de détention, Massala-Massala est contraint au rapatriement forcé par une disposition judiciaire. En attendant le départ en avion, le jeune homme réfléchit rétrospectivement sur sa triste histoire.

4 Comme *Bleu-Blanc-Rouge*, ce roman retrace le parcours descendant d'un jeune congolais, Julien Makambo, immigré à Paris, qui voue une forte admiration à son ami sapeur, Pedro, qui l'a pris sous son aile. Makambo devient vite un membre du groupe de délinquants auquel appartient Pedro, jusqu'au jour où il reste impliqué dans un meurtre qu'il n'a pas du tout commis et finit en prison. Là, en écrivant le récit de sa mésaventure, il paraît retracer les contours du piège que ses compatriotes lui ont tendu.

chaussures anglaises. [...] Vestes en lin d'Emanuel Ungaro qui se froissent avec noblesse et se portent avec délicatesse. Vestes en tergal de Francesco Smalto. Vestes en laine vierge 100%, voire 200%, avec un tissu pur Cerruti 1884. Chaussures jacquard. Cravates en soie, certaines avec des motifs de la tour Eiffel ou de l'Arc de triomphe. Voilà ma touche. Voilà entre autres ce qu'il y a dans mes malles... Amoureux des cols italiens à trois ou quatre boutons, j'aime les ressentir autour de mon cou, droits, doublés, infroissables. (Mabanckou 2009: 41-43)

Il était vêtu d'un costume sur mesure de Francesco Smalto. [...] Sa cravate en soie arborait des motifs minuscules de la tour Eiffel. Il ne chaussait que des Weston et était le seul au pays à en posséder en crocodile; le prix d'une paire était l'équivalent du salaire d'un ministre d'État du pays. (Mabanckou 1998: 69)

Dieu merci, j'étais bien habillé, je portais une chemise de cérémonie Christian Dior que j'avais achetée à la rue du Faubourg-Saint-Honoré, un blazer Yves Saint Laurent que j'avais acheté à la rue Matignon, des chaussures Weston en lézard que j'avais achetées vers la place de la Madeleine. (Mabanckou 2006: 68-69)

Je n'étais pas riche comme Crésus, mais j'avais commencé à acheter des chaussures Weston, des chemises Yves Saint Laurent rue du Faubourg-Saint-Honoré. J'étais moi aussi un Sapeur à la page. J'étais un Parisien. Un vrai. (Mabanckou 2012: 66)

À l'aéroport, Pedro arborait des vêtements griffés Yves Saint Laurent et Gianni Versace – je lus les noms avec avidité. Ses lunettes de soleil Dolce & Gabbana lui donnaient l'allure d'une vedette qui voulait garder l'anonymat dans la rue. C'était peine perdue car porter ce genre de lunettes en pleine hiver ne pouvait que susciter la curiosité. Et puis le long manteau noir, les bijoux en or vingt-quatre carats autour du cou, les bagues scintillantes aux cinq doigts de sa main gauche, les chaussures Weston bordeaux bien cirées avec des fers sous les semelles qui résonnaient à chaque pas, tout cela m'indiquait qu'il était un pape à Paris et qu'il suivait de près le mouvement de la Sape, la Société des ambianceurs et des personnes élégantes. [...] Je n'ai pas oublié le costume qu'il portait lorsqu'il ôta son manteau, un costume d'un rouge tellement vif que les Blancs se retournaient et pouffaient devant un tel culot dans le choix des couleurs. (52-53)

Les sapeurs représentés dans les romans de Mabanckou prêtent une valeur absolue à l'apparence physique et surtout vestimentaire. L'énumération, aux traits parfois hyperboliques, des griffes prestigieuses et exclusivement européennes qu'ils portent de façon ouvertement ostentatoire, souligne leur adéquation à une conception de la mode typiquement occidentale.

Cette influence de la culture vestimentaire de l'Autre sur les choix de ces personnages africains est sans aucun doute liée au passé colonial, comme le montre clairement la description que Moki fait de sa tenue lors d'un défi mémorable entre sapeurs de différents quartiers évoqué dans *Bleu-Blanc-Rouge*: «J'étais coiffé d'un casque colonial et je portais une longue soutane qui balayait le sol lorsque je me déplaçais. Je tenais une Bible dans ma main droite et, pendant que mon adversaire me tournait le dos, je lisais à haute et intelligible voix un passage de l'Apocalypse de Jean» (Mabanckou 1998: 82). La présence dans ce passage d'éléments issus de l'iconographie coloniale illustre une identification paradoxale de Moki au Père blanc et au colonisateur, figures appartenant à l'histoire de la colonisation.

Les choix des sapeurs dans le domaine vestimentaire révèlent donc la volonté de s'approprier symboliquement les marques extérieures d'une réussite sociale et économique prétendue, mais non effective, calquées sur les idéaux du luxe et de l'élégance proposés par la société occidentale.

À un niveau moins macroscopique, l'aspect gestuel des personnages s'avère un élément très important dans la représentation de la figure du sapeur. Les gestes de Moki sont décrits par le narrateur, qui, pris d'admiration, en souligne la perfection:

L'allure de Moki était leste, feutrée. On aurait dit la chute d'une boule de coton sur le plancher. Il devait marcher au ralenti, en suspension. Chacun de ses mouvements se décomposait dans une élégance détaillée. Aucun geste, aucun mouvement n'était de trop. Tout était programmé au millimètre près. (61)

Le Parisien rajustait son pantalon jusqu'au nombril. Le geste était gourmé, compassé et étudié en vue de mettre en valeur ses chaussettes qui s'assortissaient à sa cravate. (70)

Parfois c'est le personnage-même, dans ce cas le Fessologue, le narrateur de *Black Bazar*, qui met en évidence la fonction de ses gestes: «Alors je réajustais la cravate, je redressais mon pantalon afin qu'il tombe bien sur les chaussures. J'ai ouvert les trois boutons de la veste, une technique pour mettre en valeur ma ceinture Christian Dior» (Mabanckou 2009: 47). Pedro, personnage de *Tais-toi et meurs*, par ailleurs, «rajustait d'un geste bien étudié le revers de sa veste, remontait légèrement son pantalon et marchait comme si ses pieds ne touchaient pas le sol» (Mabanckou 2012: 53).

La gestuelle des sapeurs est volontairement forcée, théâtrale et étudiée dans les moindres détails afin de souligner leurs exceptionnelles capacités dans l'art de l'élégance et par conséquent leur prétendue supériorité par rapport à l'entourage. L'adhésion à cette sorte de religion du luxe et de l'élégance prévoit une codification précise de gestes tels que «attacher une cravate, poser une pochette sur la veste, marcher en frimeur, tenir une cigarette, servir et boire dans un verre» (Mabanckou 1998: 79). Le narrateur de *Black Bazar* propose la formulation d'une typologie d'hommes à partir de la façon de nouer la cravate, suivant la devise «dis-moi comment tu noues ta cravate, je te dirai qui tu es – voire qui tu hantes» (Mabanckou 2009: 43). La description des différents nœuds de cravate s'étend sur plusieurs paragraphes et comprends les constatations des habitudes de différents types: «les timides» dits «les suicidés» (*Ibidem*), les «brutes» ou «les macros» (*Ibidem*), les «taureaux sans allure» (*Ibidem*), «les austères et les méticuleux – ou prêtres» (44), «les bavards – ou les moineaux» (*Ibidem*), «les cocus – ou les cuits» (*Ibidem*), «les égoïstes, les pingres, les ingrats, autrement dit les fourmis» (*Ibidem*).

Si la configuration identitaire du sapeur se fonde sur son apparence vestimentaire, les personnages remarquent tout de même que «parfois l'habit peut causer des ennuis» (*Ibidem*). Le protagoniste de *Black Bazar*, par exemple, ressent un véritable sentiment d'humiliation lorsque, se rendant à la gare du Nord avec «un costume Yves Saint Laurent vert bouteille» (46), tombe sur une grève du personnel de la RATP et de la SNCF. Convaincu que les gens le regardent avec insistance pour son élégance, il se rend compte de la vraie raison de leur comportement seulement après avoir subi de violentes agressions verbales de la part des usagers attendant sur le quai: «J'ai mis du temps avant de comprendre pourquoi on s'en prenait à moi. Puis j'ai aperçu un agent de la RATP. Et c'est alors que j'ai réalisé que nos costumes avaient la même couleur» (48). Le Fessologue, d'autre part, désireux de montrer son identité de sapeur par son accoutrement, devient paradoxalement la victime de ses propres choix vestimentaires et l'objet d'un cuisant échange d'identité basé sur une simple ressemblance de couleurs.

Le choix hardi de la couleur du costume est encore l'élément autour duquel pivote la mésaventure de Makambo, le héros de *Tais-toi et meurs*. Conscient que «plus [ses vêtements] sont extravagants plus on le respecte» (Mabanckou 2012: 53), le sapeur se laisse convaincre par son copain Pedro à acheter, dans une «boutique dont la devise est *L'art de faire chanter les couleurs*» (28), un costume d'un vert électrique «qui aurait donné la migraine au chien d'appartement d'une vieille dame du 16^e arrondissement» (*Ibidem*). Il finit par accepter son conseil aussi pour éviter d'«être vu comme un colonisé vestimentaire» (29), étant donné que le propriétaire du magasin relie son hésitation aux effets de la colonisation française:

– C’est pour ça qu’ils sont tristes et froids, ces Français! Regardez-les dans la rue! C’est pitoyable! Vous vous rendez compte qu’ils portent du gris et du noir 365 jours sur 365, et même plus quand c’est une année bissextile! Le vert électrique, mes frangins, c’est la couleur de la vie, de l’espérance, de l’optimisme. Et comme dans ces pays les gens ne vivent pas, n’ont pas d’espérance et sont pessimistes, ils ont en horreur cette couleur. [...] Tu as peur de quoi? De ces ignorants de la mode, hein? [...] Si tu ne prends pas ce costume, c’est que tu es encore sous la domination coloniale! (*Ibidem*)

Le choix de ce vêtement aux couleurs si fortes, qui rend Makambo visible «comme une mouche dans un bol de lait» (*Ibidem*), se révèle par la suite très dangereux, puisque il détermine son implication dans une affaire de meurtre qui le conduit en prison.

La dimension orale et lexicale du sapeur est un autre aspect qui mérite d’être relevé dans l’appréciation de cette figure. Je me limiterai ici à l’analyse de cet aspect dans *Bleu-Blanc-Rouge*, qui, comme je l’ai déjà dit, est le roman d’Alain Mabanckou où l’auteur se penche le plus sur la réalité de la SAPE. Dans le texte, on remarque la présence d’une terminologie spécifique, signalée souvent par l’italique: par exemple, les termes ‘mine’, ‘miner’ et ‘mineurs’ se référant à la pratique «répandue dans le pays, [qui] consist[e] à emprunter des vêtements, moyennant une somme d’argent, pour un rendez-vous ou une soirée» (Mabanckou 1998: 66) ou l’expression du milieu ‘Paris est un grand garçon’ qui évoque les difficultés de l’émigré africain en contexte français. Les sapeurs possèdent différentes appellations: ils sont surnommés ‘frimeurs’ en raison de leur volonté d’épater grâce à leur aspect, ‘bouillants’ pour le fait qu’ils sont des «individus agiles, avertis et débrouillards», «vifs, prompts à rebondir face à une situation inextricable, avec la célérité d’une moustique d’étang» (38). Moki, de sa part, propose une réflexion sur les différents noms attribués aux adeptes de la SAPE au cours des années: ainsi, si au début ils étaient surnommés ‘lutteurs’ et ‘playboys’, ensuite le terme ‘sapeurs’ a été préféré aux autres, mais il est en train d’être à son tour remplacé par le mot ‘parisiens’, choix extrêmement significatif de leur obsession pour Paris. Quant au langage utilisé par le sapeur, en Afrique Moki est admiré pour sa façon de parler le «français français» (62), «le français de Guy de Maupassant» (62-63). Il privilégie «les gros mots» que le narrateur définit ainsi: «Il faut entendre par là tous ces mots qui caressaient agréablement l’oreille et qui étaient susceptibles d’émerveiller l’auditoire. Aussi, entre un mot simple, plus précis, et un mot grandiloquent, il optait pour celui-ci, quelle qu’en eût été sa signification...» (63).

Ce langage est affiché quand, pendant son retour annuel au pays d’origine, Moki entretient ses admirateurs en racontant ses aventures de jeunesse:

Moki devenait aphone au cours de ce monologue. On ressentait en lui une certaine jubilation. La légende des Aristocrates, pour lui, était une récitation. Il la reprenait chaque année avec la même émotion, les mêmes mots. Beaucoup d'entre nous l'avaient écoutée plusieurs fois sans douter de sa véracité. Le public était acquis à sa cause. (81)

Étant donné que «seul Moki détenait la vérité sur Paris» (66), les jeunes du pays, qui nourrissent une passion démesurée pour la capitale française, écoutent extasiés les récits concernant ses exploits parisiens:

Apparemment, Moki n'avait pas achevé son retour dans le passé comme le croyait l'auditoire. Il n'avait pas encore évoqué son odyssée, puis Paris, un sacrilège selon lui. Cette deuxième partie de ses entretiens ressemblait à une épopée. Les détails qu'il décrivait dans son récit donnaient à l'auditoire une idée des embûches qu'on devait braver avant d'arriver à bon port. (83)

À travers la répétition au cours des années, les récits de Moki acquièrent un caractère de véridicité et assument les traits de l'épopée. Cette «parade orale», selon les mots de Lydie Moudileno, «devient le nouveau récit fondateur dont le sapeur se charge d'être à la fois le conteur, le héros et, visuellement, l'incarnation» (2006: 119, 120).

L'image fantastique et irréaliste de Paris véhiculée par le personnage du sapeur offre le fondement théorique de l'élaboration du mythe de la France, du «rêve bleu-blanc-rouge» (Mabanckou 1998: 166), qui entraîne chez les jeunes admirateurs le désir de s'y rendre⁵, ambition tellement répandue qu'elle est considérée comme «un vœu ordinaire, un vœu qui n'avait rien d'original» (36).

À côté des aspects vestimentaire, gestuel et oral qu'on vient de considérer, je soulignerai la présence d'autres aspects dont la SAPE se nourrit, mais qui ne sont pas des traits spécifiques des sapeurs. On remarque la référence constante à la pratique du blanchissement de la peau. En effet, un des premiers changements de Moki constaté par les gens au pays natal concerne la pigmentation de sa peau: «[sa peau] était blanchie à outrance. Il arguait que l'hiver y était pour quelque chose. Plus tard, en France, je sus qu'il s'ap-

5 À propos du 'mythe' de la France et du prestige acquis par l'immigré, on signale les mots de L'Imprimeur dans *Verre Cassé*, qui, en raison de sa permanence en France, exige que sa personne figure dans le cahier de Verre Cassé: «je suis le plus important de ces gens parce que j'ai fait la France, et c'est pas donné à tout le monde, crois-moi" et il a dit ça avec un ton naturel qui ne laissait pas de place à la contradiction, la France était pour lui l'unité de mesure, le sommet de la reconnaissance, y mettre les pieds c'était s'élever au rang de ceux qui ont toujours raison, qu'est-ce que je pouvais objecter après de tels propos, j'ai eu beau chercher un argument de contre-attaque, je n'ai rien trouvé, j'ai donc capitulé» (Mabanckou 2006: 64).

pliquait sur tout le corps des produits à base d'hydroquinone» (Mabanckou 1998: 60). Cette même croyance en les pouvoirs blanchissants de l'hiver européen est soulignée par le narrateur de *Black Bazar*, qui se demande: «ça sert à quoi d'affronter l'hiver et la neige si c'est pas pour laver la peau des Noirs et la rendre un peu blanche?» (Mabanckou 2009: 62-63). En même temps, c'est encore lui qui souligne la diffusion du blanchissement de la peau au moyen de cosmétiques toxiques, en rapportant le discours d'une vendeuse de ce qu'il appelle «produits à dénégrifier» (77):

C'est un commerce qui ressemble à celui d'un croque-mort: le croque-mort ne chômera jamais parce que les gens ils sont condamnés à mourir. Eh bien, nous les Noirs, c'est pareil: nous ne renoncerons pas à nous blanchir la peau tant que nous serons persuadés que notre malédiction n'est qu'une histoire de couleur... (*Ibidem*)

Un autre aspect très intéressant concerne l'attention portée à l'apparence strictement corporelle, qui doit refléter l'opulence. Si ce but n'est pas atteint à travers l'alimentation, on recourt à l'usage de médicaments pour prendre du poids:

Un Parisien n'était pas un gringalet. On le raillerait sur le fait qu'il ne se nourrissait pas convenablement à Paris. [...] Ceux qui [...] ne prenaient pas du poids, avalaient des comprimés de Périactine. Avec ça, le résultat était ostensible dès les semaines qui suivaient... (Mabanckou 1998: 142-143)

Le personnage exhibe les symboles du bien-être physique et de l'aisance économique d'une manière factice.

Le personnage du sapeur, tel qu'il est représenté dans les romans d'Alain Mabanckou, présente des caractères d'exagération qui pourraient, au premier abord, être rapportés exclusivement à l'attitude ironique, voire comique, de l'auteur. Et pourtant, cette figure aux traits hyperboliques n'est pas purement fictive, et sa présence à l'intérieur de l'œuvre romanesque de Mabanckou témoigne de la volonté de l'écrivain de focaliser son attention sur ce qui s'avère un phénomène social typique de la culture urbaine congolaise.

Les études consacrées à l'aspect anthropologique et social de la SAPE nous permettent d'insérer certaines images évoquées par le texte littéraire dans le domaine des pratiques des sapeurs. Par exemple, dans la description des attentions particulières que les frères obséquieux de Moki montrent à son égard, on remarque la présence d'un parasol: «Un d'eux ouvrait la portière de la voiture. L'autre tenait une ombrelle au-dessus de la tête

du Parisien. Pas de rayon de soleil sur sa peau fragile» (70). Justin-Daniel Gandoulou, qui a étudié le phénomène de la SAPE pendant les années 80, signale l'usage du parapluie pour protéger la peau du soleil comme étant une des pratiques des sapeurs de retour au pays d'origine. Selon le sociologue, cette image évoque «ces photographies du temps des colonies où le colon fragile devait se faire protéger du soleil par un serviteur» (1984: 153).

La représentation romanesque de la figure du sapeur révèle, chez les adeptes de la SAPE, une volonté de différenciation à travers la construction d'une identité qui calque l'image de l'homme occidental riche. Cette attitude des sapeurs met en lumière une déclinaison très singulière du croisement de regards entre l'Europe et l'Afrique. Bien que le phénomène des sapeurs apparaisse lié au passé colonial du contexte dans lequel il est né et à son héritage, dans les romans d'Alain Mabanckou l'identité congolaise du personnage ne se trouve pas forcément effacée, mais paradoxalement elle semble parfois renforcée par l'adhésion à la SAPE, comme en témoignent les mots du Fessologue: «Elle disait que j'étais un vrai congolais des pieds à la tête. Et quand elle le disait, elle désignait ma cravate et mes Weston» (Mabanckou 2009: 81). Le statut de sapeur est donc indiscutablement présenté comme un trait de l'identité congolaise. Le narrateur de *Black Bazar*, souligne, à ce propos, la paternité congolaise de la SAPE:

La SAPE [est] une invention de chez nous, née dans le quartier Bacongo, à Brazzaville, vers le rond-point Total, polémique à part. [...] On m'objectera sans doute que les Ivoiriens et les Camerounais sont aussi des Sapeurs. Voyons, ils ne s'y sont mis que bien après parce que, les pauvres, ils se plaignaient que leurs femmes nous couraient après. Alors, ils se sont imaginé que c'était à cause de nos Weston et de nos vestes Gianni Versace. Pourtant lorsque ces Ivoiriens désespérés et ces Camerounais désemparés portent les mêmes vêtements que nous, il n'y a pas photo, c'est le jour et la nuit, le Sapeur congolais l'emporte grâce à sa touche inimitable, c'est pas du chauvinisme, c'est la dure réalité, et je n'y peut rien pour eux... (Mabanckou 2009: 42).

Pourtant, cette nouvelle construction identitaire présente des traits qui sont certainement plus spécifiques de la culture occidentale que de la culture africaine. En effet, comme on l'a vu à partir de multiples exemples, la représentation des sapeurs dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou suggère – tout en s'affirmant comme un trait de spécificité congolaise – une constante volonté de la part de ces personnages de s'appropriier symboliquement des caractéristiques attribuées normalement à l'Européen. L'analyse de ces figures fictionnelles de sapeurs a permis de relever que cette attitude se traduit par des choix précis dans les domaines vestimentaire, gestuel et

oral qui calquent les idéaux de beauté, d'élégance et de luxe propres à la culture occidentale.

Selon une lecture purement synchronique, ces choix, rapportés à la réalité contemporaine à laquelle ils appartiennent, peuvent être considérés comme un signal d'une tendance à la progressive uniformisation culturelle, engendrée par le phénomène de la mondialisation, qui désormais impose une certaine acculturation aussi bien aux Européens qu'aux Africains. D'autre part, la présence massive, chez les sapeurs mis en scène par Mabanckou, d'éléments provenant, concrètement ou symboliquement, de l'Occident, souligne une persistance du sentiment de fascination dû à une vision mystificatrice de la réalité de l'Autre, qu'il est difficile de ne pas faire remonter au passé colonial⁶. Ce regard africain sur l'Europe favorise évidemment l'émergence de ce que le personnage de Moki définit le «rêve bleu-blanc-rouge» (Mabanckou 1998: 166), qui est souvent à la base du mouvement migratoire.

Si à partir d'une approche synchronique la SAPE nous offre un trait identitaire d'une des facettes de l'Afrique contemporaine, à partir d'une perspective diachronique, on peut donc entrevoir dans le phénomène de la SAPE la possibilité du risque d'une aliénation culturelle qui pourrait se parer d'une coloration de néocolonialisme, même si souterrain et presque invisible.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

- Mabanckou A., 1998, *Bleu-Blanc-Rouge*, Paris, Présence Africaine.
 —, 2006, *Verre Cassé*, Paris, Seuil (Points), (2005).
 —, 2009, *Black Bazar*, Paris, Seuil.
 —, 2012, *Tais-toi et meurs. Vendredi 13*, Paris, Labranche.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

- Albert C., 2005, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala.
 Etsio É. (ed.), 2001, *Congo 2000, État des lieux*, Paris, L'Harmattan.
 Friedman J., 2004, *Cultural Identity & Global process*, London, Sage.

6 À propos de l'élaboration de cette image mythique de l'Europe, Justin-Daniel Gandoulou écrit: «en opérant la destruction culturelle afin d'asseoir sa domination, le colonisateur détruit l'âme du colonisé. Il le persuade de son infériorité, de son incapacité en même temps qu'il le convainc matériellement et psychologiquement de la supériorité de la société coloniale, donc de l'Européen. Les missions chrétiennes, dans leurs activités prosélytiques, répandent la conception occidentale du monde [...]. La puissance de la minorité européenne est une évidence aveuglante pour les Congolais. De cette situation résulte la formation d'un mythe de l'Europe dans l'esprit du Congolais» (Gandoulou 1989: 58).

- Gandoulou J.-D., 1984, *Entre Paris et Baongo*, Paris, Éditions du Centre Pompidou (Alors).
- , 1989, *Dandies à Baongo: le culte de l'élégance dans la société congolaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan (Logiques sociales).
- Gondola D., 1999, *La sape des mikilistes: théâtre de l'artifice et représentation onirique*, «Cahiers d'Études Africaines» 39.153: 13-47.
- Kesteloot L., 2001, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala.
- Moudileno L., 2006, *Parades postcoloniales, la fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala.
- Thomas D., 2003, *Fashion Matters: 'La Sape' and Vestimentary Codes in Transnational Contexts and Urban Diasporas*, «Modern Language Notes» 118.4: 947-973.
- Wa Kabwe K.-Segatti D.-Halen P. (eds.), 2009, *Du nègre Bambara au Négropolitain. Les littératures africaines en contexte transculturel*, Metz, Centre Écritures (Littératures des mondes contemporains, 4).

DU TAILLEUR À LA BURKA:
REPRÉSENTATIONS SOCIOLINGUISTIQUES
D'UNE FRANCE MULTICULTURELLE

Chiara Molinari
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

I. UN PAYSAGE SOCIAL RENOUVÉ

L'importance du phénomène migratoire dans les sociétés actuelles n'est plus à démontrer: si ses racines remontent au passé colonial français, il n'en reste pas moins que les courants migratoires sont devenus de plus en plus intenses et se sont diversifiés de manière progressive. Cependant, parler de migrations ne signifie pas seulement étudier les mouvements qui les parcourent mais aussi réfléchir aux conséquences que la présence des immigrés produit dans la société d'accueil, surtout là où ceux-ci sont installés depuis plusieurs années. Déplacés dans des environnements différents et au sein desquels ils sont censés s'intégrer, les immigrés ne peuvent effacer complètement leur bagage culturel et identitaire, malgré les tentatives d'assimilation visant à réduire toute hétérogénéité au profit des milieux d'accueil. En outre, la doctrine assimilationniste, basée sur une stigmatisation des cultures d'origine, a désormais été dépassée par la théorie de l'intégration, qui admet l'existence de «spécificités culturelles des populations immigrées ou issues de l'immigration» (Safi 2006: 5). Autrement dit, on reconnaît la nécessité pour les groupes immigrés de maintenir leur dimension culturelle de départ; sa perte entraînerait une sorte de dilution identitaire, voire la dépossession de leur identité. Cela est d'autant plus vrai dans les cas où les immigrés parviennent à (re)constituer des communautés, plus ou moins importantes, structurées autour d'un certain nombre d'usages traditionnels. Bien évidemment, ces phénomènes saisis dans leur complexité ne concernent pas seulement les im-

migrés mais aussi les sociétés d'accueil, de plus en plus marquées par la cohabitation entre modes de vie différents.

C'est dans ce contexte, esquissé de manière sommaire, que s'inscrit la problématique dont il sera question dans cette étude. En effet, nous nous intéresserons ici aux phénomènes linguistiques dérivant de la présence de nouvelles typologies vestimentaires à côté du traditionnel *tailleur*, symbole de la mode française. Plus précisément, c'est le voile – dans toutes ses manifestations (*tchador*, *burka*, *niqab*, *hidjab*, *hijab*) – qui fera l'objet de notre attention. Le recours au voile¹ est conçu comme une marque de visibilité ethnique et identitaire (Goffman 1975) non seulement pour les immigrés arrivés en France depuis peu, mais aussi pour ceux qui – séparés de leurs pays depuis longtemps – souhaitent recouvrer les liens avec leurs racines. Le retour aux traditions culturelles de départ est aussi une stratégie permettant de marquer un écart, voire une véritable fracture, avec la société occidentale. C'est dans cette perspective que s'expliquent les débats autour du port du voile qui ont eu lieu en France, en dépit de la laïcité revendiquée par la république française, et qui ont abouti à la loi interdisant le voile (et ses variantes) dans les structures publiques².

2. DU PAYSAGE SOCIAL AUX PAYSAGES TEXTUEL ET LINGUISTIQUE

2.1. CADRE MÉTHODOLOGIQUE

La controverse suscitée par le voile islamique a donné lieu à un retentissement médiatique considérable lequel, à son tour, a produit des conséquences importantes au niveau linguistique. Des mots d'origine arabe (*burka*, *niqab*, *hidjab*, *hijab*) ou persane (*tchador*) ont commencé à circuler et à s'introduire, de manière progressive, dans le lexique français.

Étant donné ces prémisses, nous nous proposons, dans cette contribution, de décrire les représentations sociolinguistiques et socioculturelles qui se sont élaborées au fur et à mesure autour de ces vêtements. Pour ce faire nous allons nous appuyer sur un corpus de presse. Celle-ci constitue, en effet, un espace privilégié pour l'étude des représentations qu'elle reflète mais contribue aussi à construire et à élaborer (Véron in Charaudeau 1988).

Les données concernant le nombre d'occurrences des substantifs analysés dans le quotidien «Le Monde» révèlent l'importance accordée à ce phénomène par la presse. L'analyse, obtenue à travers l'exploration de la base de données Lexis Nexis, compte un total de 1743 occurrences pour les subs-

¹ Exception faite pour les cas spécifiques, nous allons employer l'hyperonyme *voile*.

² Loi n° 2010-1192 du 11 octobre 2010 et en vigueur à partir du mois d'avril 2011. Voir http://www.assemblee-nationale.fr/13/dossiers/dissimulation_visage_espace_public.asp (consultation: 01/06/2013). Signalons aussi, à ce titre, l'éditorial récent *Défendre la laïcité sans sur-renchère* (2013).

tantifs *burka*, *niqab*, *hidjab* (et sa variante *hijab*), *tchador* dans le quotidien *Le Monde* au cours de la période 2000-2013. Mais c'est la distribution des occurrences qui nous paraît plus intéressante, car c'est autour des années 2009-2010 que se concentre l'emploi des substantifs, ce qui n'est pas surprenant. C'est en effet lors de cette période que resurgit le débat autour du projet de loi interdisant le port du voile. Par parenthèse, signalons que *burka* est le substantif le plus employé, avec 56,11% des occurrences³.

L'analyse des représentations concernant le voile est d'autant plus importante que celles-ci combinent les dimensions individuelle et sociale: si d'une part elles sont produites par les sujets (Jodelet 1997: 61), de l'autre leur élaboration ne peut se passer du contact avec l'environnement social, de sorte qu'on peut les considérer comme une co-construction résultant de la négociation entre individus et espace social dans lequel elles s'inscrivent. Par ailleurs, non seulement elles changent d'une communauté à l'autre, mais «elle(s) évolue(nt) avec le sujet, le temps, la société, l'histoire... et [sont] l'objet de modifications périodiques» (Abdallah-Pretceille 1999: 30).

Une première étape de notre étude sera consacrée à l'exploration des typologies textuelles qui ont accueilli ces mots venant d'ailleurs. Ensuite, une deuxième étape cherchera à décrire les représentations et les stéréotypes qui circulent actuellement en France à l'égard du voile. Pour ce faire, nous allons exploiter une méthodologie basée sur l'analyse du discours. Après avoir relevé les reformulations qui accompagnent les emprunts, nous prendrons en compte la dimension axiologique (Kerbrat-Orecchioni 2002) afin de cerner les évaluations que les sujets portent sur des vêtements aux enjeux symboliques importants. Enfin, l'exploration du cadre énonciatif permettra de dégager la manière dont les énonciateurs se positionnent par rapport aux objets pris en compte dans ce cadre.

2.2. LE PAYSAGE TEXTUEL

Pour ce qui concerne les typologies textuelles, une comparaison avec les articles contenant le substantif *tailleur* permet de remarquer que non seulement la fréquence de *tailleur* est très inférieure à *burka* et à ses variantes vestimentaires, mais que la nature des textes dans lesquels il apparaît est radicalement différente. *Tailleur* au sens de «tenue féminine constituée d'une veste et d'une jupe du même tissu» (*Le Petit Robert* 2013), en effet, revient surtout dans deux contextes. Tantôt il intervient comme attribut visant à décrire la tenue de quelqu'un:

On s'habitue à son [Margaret Thatcher] look: tailleurs de tweed, chemisiers à ramages, sacs en croco et larges chapeaux.
(Langellier 2013)

³ Voici la distribution détaillée des occurrences pour les substantifs examinés: 978 pour *burka*, 326 pour *niqab*, 237 pour *hidjab*, 52 pour *hijab*, 150 pour *tchador*.

Tantôt, on le retrouve dans des articles consacrés à la mode et donc de nature essentiellement descriptive (Adam 2005):

Trois tailleurs smokings noirs pour ouvrir le défilé Christian Dior et évoquer, grâce aux courbes abstraites d'une veste, la silhouette Bar inventée par le fondateur de la maison en 1947; des ensembles en tweed plus avant-gardistes que rétro sur le podium de Balenciaga, pour la dernière collection signée Nicolas Ghesquière; une nuée de robes noires, gracieuses autant que radicales, dessinées pour Givenchy par Riccardo Tisci et qui renvoient à la silhouette fétiche d'Hubert de Givenchy... La mode de l'été 2013 réinterprète, avec une belle assurance, les 'classiques' du style. (Bizet 2013)

Mais, dans la mesure où il est censé être connu dans la culture occidentale, il n'est jamais l'objet d'une description explicative.

Burka, niqab, hidjab et tchador peuvent, eux aussi, fonctionner en tant que simple attributs pour caractériser quelqu'un:

La question est posée avec le sourire et une pointe d'angoisse par Malika, une femme de ménage de 37 ans, coiffée d'un hijab beige. (Le Bars 2011)

Cependant, dans la plupart des cas, ces caractérisations n'ont pas une valeur purement descriptive mais révèlent une charge sémantique qui va bien au-delà de l'information vestimentaire. Souvent, en effet, les substantifs en question apparaissent dans des articles de nature argumentative où l'on réfléchit sur les relations complexes et articulées qui se déploient entre l'islam et la culture occidentale:

La burqa et le nikab, ces vêtements longs et sombres qui voilent entièrement le corps et le visage de certaines musulmanes, ont une nouvelle fois fait irruption dans la vie politique après la proposition de 65 députés de droite et de gauche de créer une commission d'enquête sur l'ampleur de ce phénomène en France «au nom de la laïcité». (Le Bars 2009b)⁴

Dans le passage ci-dessus la reformulation de *burka* et de *niqab* sert à légitimer le débat politique qui s'est développé autour de cette question.

Il arrive que les journalistes leur consacrent des articles entiers. Encore une fois, il s'agit de textes où se croisent plusieurs typologies textuelles, dans la mesure où des passages descriptifs et/ou explicatifs acquièrent aussi une valeur argumentative. C'est le cas de l'extrait suivant où la burqa n'est pas décrite en tant que vêtement – le substantif *burka* est simplement ac-

4 Dans la même perspective, voir aussi l'article de Le Bars (2009a).

compagné de la reformulation courante *voile intégral* entre parenthèses – mais du point de vue de ses valeurs culturelles et idéologiques et fait l’objet d’une comparaison avec le *hidjab*:

Il y a aujourd’hui en France, comme ailleurs, des femmes qui choisissent de porter un hidjab, dont l’interprétation ne peut en aucun cas être confondue avec le port de la burqa. Celui-ci exprime une volonté de retrait total du monde – retrait choisi par une psychologie persuadée par l’ignorance qu’il y a là une obligation coranique ou traditionnelle, ou subi sous l’effet de la domination masculine. Le hidjab en revanche, par sa discrétion, son caractère de choix modéré, laisse le visage découvert, et ne dresse pas la même frontière entre soi et autrui. Il peut alors exprimer autre chose, en l’occurrence la revendication d’une dignité, d’une estime de soi: «Je suis une femme et je ne veux pas être regardée dans l’espace public comme un objet de désir». (Bidar 2009)⁵

Cependant, même si elles sont rares, quelques occurrences de *burka*, *tchador* et *hidjab* peuvent être relevées dans des articles consacrés à la mode. Dès lors que *tchador* fait son entrée dans les défilés de mode, il perd toute connotation religieuse et devient, tout simplement, un vêtement revisité et renouvelé par les stylistes:

En 2008, à l’hôtel de la Monnaie, elle fait défiler filles et garçons, nus ou portant un mini-tchador. Le titre du défilé est «VIP», pour «Voile islamique parisien»; une robe s’appelait «Tchador, j’adore» (en référence au slogan de Dior). En 2010, au Théâtre de la Cité internationale, elle associe des femmes en burqa et d’autres nues – soit «la soumission à la religion face au diktat de l’Éternelle jeunesse occidentale». [...] Le projet de Majida Khattari est de «sortir le voile du religieux», de montrer que cet accessoire a une histoire culturelle et qu’il n’a pas à être pris en otage par ceux qui veulent le bannir ou l’imposer. Elle y voit même un objet de beauté. (Guerrin 2012)

Par ailleurs, la référence à une publicité célèbre participe, à notre sens, des stratégies visant à rapprocher l’objet en question de la culture occidentale.

2.3. LE PAYSAGE LINGUISTIQUE

Après avoir exploré la nature des textes qui accueillent les substantifs en jeu, il sera question de réfléchir à leurs emplois sur le plan discursif.

⁵ Les articles qui contiennent une réflexion sur les enjeux symboliques de la *burka* et du *hidjab* notamment sont très nombreux. Signalons à ce titre l’éditorial *Burka en débat* (2009).

La première caractéristique qui saute aux yeux concerne la présence de nombreuses définitions. Si d'une part cela peut paraître normal du fait que nous avons affaire à des mots étrangers, de l'autre il est vrai que ces substantifs sont déjà présents depuis plusieurs années en France. Non seulement ils ont fait la une des médias dans la période à cheval entre les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix lors de l'affaire de Créil, mais certains d'entre eux ont aussi été acceptés – et, par conséquent, légitimés – par les dictionnaires. Si le *Trésor de la langue française informatisé*, par exemple, n'admet que *tchador*⁶, le *Petit Robert* – plus ouvert aux emprunts et aux néologismes – recense dans sa nomenclature *burka*, *niqab* et *hidjab* (*Le Petit Robert*, 2013; Molinari, 2012).

Il n'en reste pas moins que les définitions obéissent au souci de clarté des journalistes. Elles s'articulent en plusieurs typologies.

Tout d'abord, il est possible d'opérer une distinction entre des définitions de nature purement descriptive et des définitions aux enjeux culturels. Les premières visent à expliquer les emprunts à un public de lecteurs francophones, à leur permettre d'ébaucher une image des vêtements en question. Parfois, la structure de la définition est très simple: *burka*, *niqab*, *hidjab* et *tchador* sont simplement traduits en français à travers le recours aux hyperonymes *voile* et/ou *foulard* accompagnés des adjectifs *intégral* et *islamique* entre parenthèses, entre tirets ou entre virgules⁷:

Elle a adopté le niqab (voile intégral) il y a onze ans et aimerait le porter encore longtemps. (Le Bars 2009d)

[...] dans le quart d'heure qui m'était imparti, le tiers a été consacré à la question de savoir si on pouvait utiliser les services d'une nourrice portant le hijab – foulard islamique –. (Jarreau-Mercier 2012)

Signalons que le procédé contraire, consistant à passer de l'hyperonyme aux hyponymes afin d'indiquer la réalité exacte, est aussi employé:

Le travail parlementaire qui s'est engagé, mercredi 1^{er} juillet, pour six mois sur le port du voile intégral (*burqa* ou *niqab*) en France, fait écho aux débats qui ont précédé la loi de mars 2004 sur le port des 'signes religieux à l'École', en particulier le voile islamique. (Le Bars 2009c)

Parfois, les descriptions sont plus détaillées: la *burka* est décrite comme une robe large, bleu pâle, grillagée à hauteur des yeux, longue à tel point qu'elle dissimule le corps des femmes de la tête aux pieds:

6 TLFi (s.v. *tchador*).

7 À propos des relations d'inclusion entre les différentes typologies de voiles, les journalistes remarquent: «C'est vrai qu'entre le voile et la burqa, il n'y a qu'une différence de degré, non de nature». Cf. Simon (2001).

Si 95% portent encore la burqa, cette longue robe grillagée à hauteur des yeux, qui les recouvre entièrement, beaucoup d'entre elles la relèvent pour découvrir leur visage. (Simon 2001)

Dans certains cas, il est question d'opérer une distinction entre les différentes typologies de voiles:

Il faut donc distinguer la burqa du simple voile (hidjab), qui ne couvre que la tête et parfois les épaules de certaines musulmanes, laissant le visage découvert, et qui peut être noué soit derrière la tête, soit devant. Il y a voile et voile. (Bidar 2009)⁸

À travers les exemples du corpus, c'est un champ notionnel (Mortureux 2004) qui se dégage. Celui-ci est constitué, de manière plus spécifique, par les substantifs français considérés comme coréférentiels des mots arabes: *voile*, *foulard*, *vêtement*, *robe*.

Les exemples cités ci-dessus se rapprochent des définitions lexicographiques en ce que la paraphrase définitionnelle n'est accompagnée d'aucun verbe introducteur. Le seul élément qui s'en détache est le démonstratif qui accompagne les substantifs à définir et qui prend une valeur déictique dans la mesure où il renvoie à un contexte que le journaliste suppose être partagé par le public des lecteurs.

Cependant, souvent, *burka*, *hidjab*, *niqab* et *tchador* sont définis non pas du point de vue de leurs caractéristiques concrètes (forme, couleur, tissu) mais sur le plan de leurs retombées culturelles et idéologiques:

M. Wilders a également réclamé une amende pour les musulmanes portant le foulard – le «haillon islamique», dit-il – et réclamé l'interdiction de la burqa et des minarets. (Stroobants 2010)

Si l'exemple cité renvoie à la structure définitionnelle décrite plus haut, il n'en est pas moins vrai que le lexique employé traduit une évaluation fortement négative⁹. Cela permet de supposer un éloignement progressif du modèle lexicographique au profit des définitions spontanées ou naturelles, c'est-à-dire «une définition formulée par les locuteurs eux-mêmes et non par le technicien qu'est le lexicographe» (Martin 1990: 88). Autrement dit, dans cette typologie définitionnelle, ce sont les traces de la présence de l'énonciateur qui se manifestent et elles le font, notamment, à travers les choix lexicaux. Considérons quelques exemples:

8 Signaons à ce titre l'article *Les quatre grands types de voile portés par les musulmanes; laïcité* (2003), où sont décrites, de manière détaillée, les caractéristiques du foulard, du *hidjab*, de la *burka* et du *niqab*.

9 D'ailleurs, la présence des guillemets signale une prise de distance de la part du journaliste vis-à-vis des mots prononcés par les locuteurs.

Pour ne prendre que cet exemple, la burqa, ici en France, n'est pas un 'vestige', mais la mise en scène moderne et spectaculaire de la réclusion des femmes et du déni de leurs droits. (Savigneau 2010)

Le niqab ou la burqa, extension du hidjab, est un crime qui tue la face, barrant l'accès perpétuel à l'autre. C'est un tissu qui transforme les femmes en prison ou en cercueil mobile, exhibant au cœur de nos cités des fantômes obstruant l'entrée aux vérités invisibles du visible. (Meddeb 27/12/2009)

Le problème de la burqa n'est pas un problème religieux. C'est un problème de liberté et de dignité de la femme. Ce n'est pas un signe religieux, c'est un signe d'asservissement, c'est un signe d'abaissement. Je veux le dire solennellement, la burqa n'est pas la bienvenue en France. (Sarkozy 2009)

Si la structure de la phrase se rapproche de celles qui ont été analysées plus haut, il n'en reste pas moins que, dans ces cas spécifiques, les définitions ne portent pas sur les caractéristiques concrètes des typologies vestimentaires en jeu mais sur les représentations qu'elles suscitent en Occident. Celles-ci résultent des choix lexicaux opérés par les journalistes. En effet, l'analyse sémasiologique du corpus a permis d'ébaucher un champ associatif (Niklas-Salminen 1997: 129) constitué par un lexique ayant une valeur axiologique (Kerbrat-Orecchioni 2002). C'est le champ associatif de la prison qui domine: la *burka* et le *niqab* sont considérés comme des symboles d'oppression, d'isolement, d'exclusion et de ségrégation et, de ce fait, doivent être proscrits. Les femmes qui les portent sont considérées comme des fantômes, retranchées, cachées, à l'écart du monde humain. Parfois, l'objet à définir est absent, remplacé directement par ses reformulations qui, encore une fois, renvoient au champ sémantique de la mort:

Il montre le pays à une femme assise à ses côtés, mais une femme enveloppée entièrement d'un voile noir, mains gantées de noir, et sur la fente, pour qu'elle puisse voir, elle a posé des lunettes noires. Un fantôme, une chose qui bouge à peine, mais ne parle pas. [...] La femme séquestrée dans ce linceul noir hoche la tête. Elle ne prononce aucun mot. (Ben Jelloun 2009)

Citons aussi l'extrait suivant dont la valeur autonymique (Authier-Revuz 1995) donne à voir la mise en œuvre d'une représentation en train de se faire et contribue à *objectiviser* les représentations dont il est question:

En témoigne le vocabulaire utilisé pour qualifier ces femmes – 'cercueils ambulants', 'sarcophages vivants', 'esclaves religieuses' –,

qui, quoi qu'en pensent d'impeccables républicains, restent des êtres vivants et pourquoi pas humains. (Mattei 2009)

En outre, dans les exemples rapportés plus haut, l'emploi du présentatif *c'est* contribue à poser l'objet du discours et, en même temps, introduit un élément nouveau en position rhématique. Par conséquent, il «invite le lecteur à procéder à une lecture projective» (Rabatel 2000: 55). En même temps, l'emploi du présentatif, en l'absence d'un verbe indiquant l'opinion du locuteur, produit un effet de réel: les propos sont inscrits dans un cadre apparemment objectif, présenté comme évident. L'absence du sujet énonciateur n'est qu'apparente: en fait, c'est son point de vue qui est suggéré, voire imposé au coénonciateur. À son tour, celui-ci est invité à adhérer aux représentations existantes ou élaborées par le texte (Rabatel 2000: 58). Nous sommes donc dans un cadre d'effacement énonciatif où le gommage de la subjectivité s'inscrit dans une stratégie d'objectivation qui masque l'orientation argumentative du discours. Parallèlement, cette objectivation contribue à conférer aux représentations une valeur générale de sorte qu'elles peuvent être considérées comme valables pour une communauté donnée.

Il arrive aussi que l'énonciateur manifeste clairement sa présence en exprimant son point de vue individuel (exemple 1) ou bien en se faisant le porte-parole d'une collectivité (exemple 2):

(ex. 1) La burqa, c'est à mes yeux deux problèmes: le respect des femmes et la sécurité. Si on n'agit pas vite, le risque est qu'un jour, dans un an, deux ou trois ans, la burqa soit devenue un phénomène de mode. Que ce soit du dernier chic. (Achilli-Fressoz 2010)

(ex. 2) «La burqa n'est pas la bienvenue sur le territoire de la République française», avait tonné Nicolas Sarkozy lors de son allocution du 22 juin 2009 devant le Congrès réuni à Versailles. «Nous ne pouvons accepter dans notre pays des femmes prisonnières derrière un grillage, coupées de toute vie sociale, privées de toute identité. Ce n'est pas l'idée que nous nous faisons de la dignité de la femme». (Le Bars 2010)

Dans le deuxième exemple, le *nous* employé par l'ancien président Nicolas Sarkozy rend compte d'un ethos collectif qui partage les représentations en question.

Par ailleurs, les énoncés définitionnels du type *burka/niqab c'est/est X* relèvent aussi du lexicographisme, catégorie à travers laquelle se manifestent les prédiscours, à savoir les «cadres de savoir et de croyance qui informent directement les discours produits» (Paveau 2006: 21).

L'exploration du corpus permet de relever d'autres typologies définitionnelles. Parfois, la structure *X c'est/est Y* est abandonnée au profit d'une re-

formulation non paraphrastique, c'est-à-dire qui rend compte d'un changement de la perspective énonciative:

«Vêtue de la burqa ou du niqab, elle [la femme] est en situation de réclusion, d'exclusion et d'humiliation insupportable. Son existence même est niée», écrivent les députés, qui se disent confrontés à des situations concrètes dans la vie quotidienne.
(Le Bars 2009a)

L'acte de reformulation implique l'accomplissement simultané de deux actions: on reprend un dit antérieur mais on pose aussi un dit nouveau (Le Bot-Schuwer 2008: 11). C'est ce 'dit nouveau' en position rhématique qui fait l'objet de notre intérêt: c'est ici, en effet, que se concentrent les enjeux socioculturels du voile. Dans l'exemple ci-dessus, la question n'est pas de définir *burka* et *niqab*, employés sans aucune marque graphique et donc considérés comme faisant partie du lexique commun mais, en soulignant l'effet qu'ils produisent pour la femme, l'énonciateur exprime encore une fois ses représentations. Or, la fréquence avec laquelle se manifestent les champs associatifs mentionnés plus haut ainsi que leur cohérence contribuent, à notre sens, à élaborer un stéréotype relatif aux typologies vestimentaires en question, le stéréotype étant conçu par Amossy et Herschberg comme «une idée conventionnelle, associée à un mot dans une culture donnée» et fondé sur «une reconnaissance de la norme sociale et culturelle» (1997: 90, 91).

3. EN GUISE DE CONCLUSION

À la fin de notre parcours, nous allons revenir brièvement sur les représentations qui tournent autour de la *burka* et de ses variantes.

Tout d'abord, l'analyse du corpus choisi permet d'observer une diversification des typologies vestimentaires dans la société française, traitées selon des modalités différentes. Dans le paysage social français, la *burka* et les autres types de voile côtoient désormais le *tailleur*. Cependant, les valeurs dont ils sont chargés sont différentes: si le *tailleur* demeure le symbole de la mode française, la *burka* devient à son tour le symbole de la condition des femmes de religion islamique et n'est que rarement associée à la mode. Dans la plupart des cas, au contraire, il fait l'objet de débats de nature sociale et/ou culturelle et idéologique.

Ensuite, l'exploration des articles du «Monde» prouve que les substantifs *burka*, *niqab*, *tchador* et *hidjab* sont désormais employés assez couramment dans la presse française. Si nous avons relevé de nombreuses reformulations, il n'en est pas moins vrai que celles-ci se situent plutôt dans les années passées, alors que ces dernières années le lexique en question est em-

ployé sans aucune marque graphique. Nous remarquons là un décalage par rapport à la dimension lexicographique, où l'on relève encore une certaine réticence dans l'acceptation de ces emprunts.

Enfin, l'étude menée sur les plans linguistique et discursif prouve que les diverses typologies de voile islamique sont souvent suivies de paraphrases définitionnelles de nature descriptive et de reformulations non paraphrastiques qui, par le biais d'un lexique fortement connoté, reflètent les représentations dominantes de la communauté française à propos du sujet en question.

Il reste à réfléchir aux évolutions possibles de ces représentations et, par conséquent, des outils linguistiques employés pour les transmettre: seront-elles emprisonnées dans le figement propre aux stéréotypes ou bien parviendront-elles à évoluer et, de ce fait, à refléter une transformation de la société française?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CORPUS ANALYSÉ (ORDRE CHRONOLOGIQUE)

- Simon C., 2001, *Le voile est un piège qui isole et marginalise; Onze ans après l'affaire des foulards, à Creil, l'islamisme continue de progresser en France; la médiatrice analyse les ressorts de cette colonisation sournoise*, «Le Monde» 17/12/2001.
- Les quatre grands types de voile portés par les musulmanes; laïcité*, 2003, «Le Monde» 12/12/2003.
- Le Bars S., 2009a, *Des députés ouvrent le débat sur le port de la burqa*, «Le Monde» 19/06/2009.
- , 2009b, *Le port du voile intégral bouscule la tradition laïque française*, «Le Monde» 21/06/2009.
- Sarkozy N., 2009, *Le modèle français a de nouveau sa chance* (extrait du discours), «Le Monde» 24/06/2009.
- Burqa en débat* (Éditorial), 2009, «Le Monde» 27/06/2009.
- Bidar A., 2009, *Aucune justification religieuse à la burqa*, «Le Monde» 30/06/2009.
- Le Bars S., 2009c, *Du voile à l'école au port de la burqa dans l'espace public, le débat a changé*, «Le Monde» 03/07/2009.
- Ben Jelloun T., 2009, *La Porsche noire, le play-boy et la burqa*, «Le Monde» 27/09/2009.
- Mattei B., 2009, *La burqa: en faire toute une histoire?*, «Le Monde» 05/12/2009.
- Le Bars S., 2009d, *Christelle-Soraya, 36 ans, convertie à l'islam, se dit 'épanouie' sous son voile intégral*, «Le Monde» 16/12/2009.
- Meddeb A., 2009, *La burqa et le cercle des idiots*, «Le Monde» 27/12/2009.
- Achilli J.-F.-Fressoz F., 2010, *Jean-François Copé: «Le risque, c'est que la burqa devienne du dernier chic»* (Propos recueillis par), «Le Monde» 08/01/2010.
- Stroobants J.-P., 2010, *Aux Pays-Bas, le chef de l'extrême droite est jugé pour avoir attaqué l'islam*, «Le Monde» 22/01/2010.

- Savigneau J., 2010, *Le centre de gravité du féminisme s'est déplacé* (Propos recueillis par), «Le Monde» 13/03/2010.
- Le Bars S., 2010, *De la difficulté de lutter contre le communautarisme par la loi*, «Le Monde» 31/03/2010.
- , 2011, *À l'École de la Mosquée d'Aulnay-sous-bois, les musulmans expriment leur malaise*, «Le Monde» 31/03/2011.
- Jarreau P.-Mercier A.-S., 2012, *Eva Joly: «François Hollande aurait tort de remettre en question les accords signés»* (Entretien), «Le Monde» 18/04/2012.
- Guerrin M., 2012, *Tous voiles dehors*, «Le Monde» 06/10/2012.
- Bizet C., 2013, *Le 'classique' réinterprété*, «Le Monde» 02/04/2013.
- Langellier J.-P., 2013, *Ancien Premier Ministre Britannique; Margaret Thatcher*, «Le Monde» 10/04/2013.
- Défendre la laïcité sans surenchère* (Éditorial), 2013, «Le Monde» 07/08/2013.

ÉTUDES CRITIQUES

- Abdallah-Preteuille M., 1999, *Vers une pédagogie interculturelle*, Paris, Anthropos.
- Adam J.-M., 2005, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Colin.
- Amossy R., 2010, *La présentation de soi. 'Ethos' et identité verbale*, Paris, PUF.
- Amossy R.-Herschberg Pierrot A., 1997, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan.
- Authier-Revuz J., 1995, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et incidences du dire*, t. 1, Paris, Larousse.
- Charaudeau P. (ed.), 1988, *La presse. Produit, production, réception*, Paris, Didier érudition.
- Goffman E., 1975, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Les Éditions de Minuit, (ed. orig. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Prentice-Hall, 1963).
- Jodelet D. (ed.), 1997, *Représentations sociales*, Paris, PUF, (1989).
- Kerbrat-Orecchioni C., 2002, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin.
- Le Bot M.-C.-Schuwer M.-Richard É. (eds.), 2008, *La reformulation. Marqueurs linguistiques – Stratégies énonciatives*, Presses Universitaires de Rennes.
- Le Petit Robert*, 2013, Paris, Le Robert.
- Martin R., 1990, *La définition naturelle*, in J. Chaurand-F. Mazière (eds.), *La définition. Centre d'Études du lexique*, Paris, Larousse: 86-95.
- Molinari C., 2012, *La lessicografia nello spazio francofono: risvolti didattici e culturali*, in Gilardoni S. (ed.), *Usa dei vocabolari nell'apprendimento delle lingue*, Milano, Vita e Pensiero: 135-154.
- Mortureux M.-F., 2004, *La lexicologie entre langue et discours*, Paris, Colin.
- Niklas-Salminen A., 1997, *La lexicologie*, Paris, Colin.
- Paveau M.-A., 2006, *Les prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

- Rabatel A., 2000, *Valeurs représentative et énonciative du 'présentatif' c'est et marquage du point de vue*, «Langue Française» 128: 52-73.
- Safi M., 2006, *Le processus d'intégration des immigrés en France: inégalités et segmentation*, «Revue française de sociologie» 47.1: 3-48.
- Steuckardt A.-Niklas-Salminen A. (eds.), 2005, *Les marqueurs de glose*, Presses de l'Université de Provence.
- TLFi – *Trésor de la Langue Française informatisé*, en ligne: <http://atilf.atilf.fr/>.
- Vercellin G., 2002, *Tra veli e turbanti. Rituali sociali e vita privata nei mondi dell'Islam*, Venezia, Marsilio.

IL VESTITO E LE IDENTITÀ SESSUALI NELLA CULTURA OCCIDENTALE

Frédéric Monneyron
UNIVERSITÉ DE PERPIGNAN-VIA DOMITIA

Idee consolidate hanno fatto della moda un luogo di superficialità e di assenza di senso; in realtà, essa e le sue immagini non solo hanno prefigurato i movimenti sociali degli ultimi secoli, ma hanno anche contribuito al loro cambiamento. È il caso, ad esempio, della ridefinizione contemporanea dei ruoli sessuali e del rimodellamento delle identità di genere, in cui la moda ha costituito un elemento decisivo e ha giocato un ruolo essenziale. Di conseguenza, insieme alla dimensione sociologica, le immagini della moda acquistano anche una dimensione psicologica importante che non è mai stata adeguatamente considerata.

La caratteristica maggiormente identificabile della creazione vestimentaria degli ultimi quarant'anni è la ridefinizione della morfologia sessuale (sistema aperto per le donne, sistema chiuso per gli uomini) sulla quale il vestito occidentale si fondava dal Medioevo e che il Novecento aveva contribuito peraltro a rafforzare, conferendo austerità al lato maschile e mantenendo colore e fantasia su quello femminile. C'è stato un riavvicinamento piuttosto che una fusione del guardaroba maschile e di quello femminile, ed è soprattutto grazie all'annessione del primo da parte del secondo che questo riavvicinamento è stato fatto, ancorché il passaggio nell'altro senso non sia così trascurabile come si potrebbe pensare. Comunque sia, questo riavvicinamento non è irrilevante. Esso ha delle conseguenze sul piano sociale e determina il riavvicinamento dei ruoli maschile e femminile.

L'accaparramento, in particolare, del guardaroba maschile da parte delle donne descrive l'appropriazione di ruoli sociali prima riservati all'uomo. Se il tipo di vestiti che ha costretto la donna al contegno è quello che l'ha tenuta lontana da ogni attività eccetto quella di maternità, l'adozione del pantalone, logicamente, ha avuto l'effetto di liberarla fisicamente e psicologicamente

dai suoi vincoli e d'inserirla nel circuito delle attività che le erano state negate fino ad allora: quelle economiche, ma anche altre, come lo sport. Ma c'è di più. Al di là dei ruoli sociali propriamente detti, è l'identità della donna che è stata trasformata da questo processo.

Infatti, se si considera che la sensazione di essere donna deriva «della coerenza tra il modo in cui il soggetto in questione si sente donna (autopercezione), quello in cui lo manifesta ad altri (rappresentazione) e la maniera nella quale gli altri le dimostrano di identificarla come tale (designazione)», si può capire «il ruolo fondamentale del vestito: zona di frontiera tra l'interiorità e l'esteriorità, esso è lo strumento per eccellenza di questo lavoro d'adattamento identitario» (Heinrich 1996: 333)¹. Di conseguenza, non è affatto infondato stimare che «il vestito è un problema molto più femminile che maschile, come testimonia già l'imbarazzo delle donne nella scelta che esiste negli abiti delle donne o nel tenore delle conversazioni» e che «questa dimensione femminile della questione vestimentaria [...] è l'indice di una sensibilità particolare ad una condizione identitaria più difficile, più problematica, più delicata da gestire per le donne di quanto lo sia per gli uomini» (334)². Ma, se è meno cruciale e meno drammatica che per la donna, la funzione identitaria del vestito non è tuttavia assente nell'uomo, e la moda da quarant'anni ha anche influito sulla riorganizzazione dell'identità maschile, del resto più fluttuante di quanto si sia voluto dire, o ha contribuito a portare in piena luce alcune sue caratteristiche fino ad allora sotterranee.

Se il vestito configura la ricomposizione dei ruoli sessuali – si pensi all'irruzione delle donne in territori fino ad allora maschili e, in misura minore, all'insediarsi nell'universo maschile di alcuni valori femminili –, l'identità sessuale che definisce non tende purtroppo verso l'androgenia. Al limite, è quasi il contrario.

La femminilizzazione dell'abbigliamento maschile manifesta anzitutto, invero, l'essenza femminile di un certo modo di essere uomo, mentre la mascolinizzazione dell'abbigliamento femminile è spesso un altro modo, paradossale ma efficace, di dire la femminilità.

Per quanto discreto, l'utilizzo di elementi del vestiario femminile da parte dell'uomo ha lo scopo di mostrare la regola fondamentale della seduzione maschile, giacché sedurre per un uomo implica, fatalmente, passare tramite l'elemento femminile. Nell'Ottocento, è principalmente nella tattica stessa dei seduttori come Lovelace, Valmont o Casanova che si legge questa effeminatezza. Tuttavia, se già nel Novecento il dandy si atteggia a seduttore è precisamente perché ha integrato nel suo fisico, grazie al suo abbigliamento, o almeno grazie all'accuratezza che vi dedica, un po' della femminilità necessaria allo scopo. Ciò che, a partire dagli anni Settanta, la femminilizzazione del vestito maschile testimonia con ancora maggior for-

¹ La traduzione è mia.

² La traduzione è mia.

za e, certamente, su una scala sociale più larga, è la dimensione femminile essenziale alla seduzione maschile che è stata illustrata sulla scena musicale e sullo schermo da Jim Morrison fotografato nella pelliccia di Gloria Stavers nel 1969, Mick Jagger nel suo 'party dress' del concerto di Hyde Park (anch'esso del 1969), o Helmut Berger che poserà per la 'saharienne' e le tonache di Yves Saint Laurent. Come conseguenza di questa rinuncia alla ragione 'fallica' del vestito maschile, l'uomo entra sempre più nell'ambito della bellezza, divenendo, da soggetto di desiderio, oggetto di desiderio. Oggetto lo è, del resto, tanto del desiderio eterosessuale, posando per le donne come una figura seducente, quanto del desiderio omosessuale, perché le rappresentazioni occidentali che si affermano alla fine del Novecento hanno fatto dell'effeminatezza un segno e un pegno di omosessualità. Rileviamo pertanto ridisegnata un'identità maschile, nel senso che la bisessualità appare come una forma sessuale normale. Di quella ridefinizione dell'identità maschile del vestito è stato emblematico l'itinerario di un David Bowie che, all'inizio degli anni Settanta, preleva dalle donne ornamenti e accessori diversi fino a farsi fotografare con un abito femminile per l'illustrazione di uno dei suoi dischi e affini... per proclamare la sua bisessualità e farne una filosofia di vita.

«Voglio trovare per le donne un'uniforme equivalente al completo giacca-pantaloni da uomo» (Benaïm 1993: 188)³, diceva Yves Saint Laurent nel 1969. Si sa che questa uniforme sarà il tailleur, quel vestito già lanciato da Chanel ma che Yves Saint Laurent riprenderà e renderà popolare. Se il tailleur da donna, realizzato con i tessuti secchi dei completi da uomo, svolge le loro stesse funzioni, non si tratta, malgrado ciò, di un allineamento al maschile e di un'alienazione della femminilità. Al contrario, numerosi sono coloro che lo hanno considerato come il vestito più femminile possibile, specie se indossato insieme – come nel caso di Yves Saint Laurent – alla blusa, trasparente o no. In ogni caso, il tailleur non identifica affatto il genere maschile e quello maschile-femminile, tra i quali sarebbe divisa l'identità dell'*executive woman*, e non è necessario che sotto di esso sopravvivano il reggicalze e le calze di seta in quanto segni di una femminilità salvaguardata, perché appare già, in sé, come segno della femminilità. Contrariamente al tailleur-gonna, l'abito con pantalone o lo «smoking» appartengono interamente al sistema chiuso del guardaroba maschile, esprimendo sulla donna un'assoluta femminilità. Yves Saint Laurent che, assai più del tailleur, ha contribuito a imporli, lo aveva d'altronde presagito: «Il pantalone è un vezzo, un fascino supplementare, non un segno di uguaglianza o di liberazione»; «una donna in giacca e pantalone è lontana d'essere mascolina» (304)⁴. Col passare del tempo, questa iperfemminilità del corpo della donna nel vestito maschile si rivela del resto come una vera evidenza. Lo stesso acca-

3 La traduzione è mia.

4 La traduzione è mia.

de, per esempio, con la versione dell'abito «maschile-femminile» di Giorgio Armani, di cui le campagne pubblicitarie sottolineeranno la femminilità e che diventerà la divisa della donna degli anni Ottanta e Novanta.

Tutto accade allora come se la netta tendenza verso l'androginia che caratterizza la moda di questi anni si scontrasse con i sessi fisici. Non solo; è come se i sessi fisici recuperassero a proprio vantaggio questa tendenza verso l'androginia. La femminilizzazione dell'abito maschile e la mascolinizzazione di quello femminile non definiscono da sole l'identità maschile e femminile.

Si tratta invece dell'avvento di una nuova rappresentazione e, di conseguenza, di una nuova identità sociale dell'omosessuale che il vestito ha, dalla fine dei anni Settanta, contribuito a preparare. Mentre l'omosessualità, considerata dalla fine del Novecento come un'inversione del modello maschile virile, aveva trovato nella femminilizzazione vestimentaria e fisica la propria rappresentazione privilegiata, essa traspare ormai anche da un abbigliamento che connota la forza virile e mostra i muscoli. Sono il cuoio, perfino le catene, che identificano in un primo tempo i gay di San Francisco e, più tardi, altre comunità omosessuali degli Stati Uniti, a loro volta ripresi e dunque istituzionalizzati da alcuni creatori, di cui il più emblematico è Versace, i cui stivali da gladiatore definiscono il mondo dell'omosessualità come un universo di pura virilità, quasi guerresco, dal quale ogni riferimento alla femminilità è escluso. E anche, più recentemente, una moda sbocciata nel Marais parigino e in altri quartieri omosessuali delle grandi città occidentali che privilegiano i vestiti militari: 'battle dress pants' e altri accessori, nonché pantaloni aderenti, canottiere e dolcevita senza maniche, mettendo in valore i muscoli delle braccia e del torso. Che questa moda, destinata inizialmente agli omosessuali, abbia trovato un ampio pubblico eterosessuale, non le impedisce di cambiare – o almeno di allargare – l'immagine dell'omosessuale, che da un ibrido di 'terzo sesso' diventa un esemplare prototipo del maschile. La moda in questione invita a ritrovare una virilità inconciliabile con la seduzione eterosessuale. Infatti, l'abito definisce un'identità maschile che coltiva virilità se la seduzione è rivolta all'uomo, e femminilità se è rivolta alla donna.

Al contrario dell'opinione corrente, l'identità femminile manifesta una stabilità molto più forte dell'identità maschile. La sociologia dell'immaginario vestimentario può mostrarlo: le immagini di moda mostrano infatti figure tradizionali della donna nell'Occidente, forme veicolate dai miti e riadattate alle condizioni della modernità. Esse definiscono così un'identità femminile che i cambiamenti sociali non hanno destrutturato molto, organizzata fundamentalmente attorno alla coppia idealizzazione/svalutazione. Tali immagini variano a seconda dei periodi storici.

Se consideriamo gli anni Sessanta, al di là del pantalone che, se permette alla donna d'integrare i ruoli sociali dell'uomo, non rimette in questione la sua identità femminile, l'epoca è caratterizzata da un vestito che le conferi-

sce prima purezza e innocenza, quindi un'ulteriore incarnazione sessuale: la minigonna. Essa fu inizialmente, in effetti, una trasposizione sulle donne di un vestito infantile, attribuendo loro purezza, innocenza e un'aura di verginità. Ma queste caratteristiche angeliche sono state presto invertite. Giocando sul velato e il disvelato, essa diviene in qualche modo la misura del desiderio dell'uomo, non solo assumendo presto una potente carica sensuale, ma divenendo altresì uno strumento d'incitazione al commercio sessuale. Colei che se ne veste si trasforma in una sorta di tentatrice, una donna che domina l'uomo tramite la sessualità. Nei casi più radicali, l'abito diviene persino l'icona privilegiata della prostituta. Le minigonne, peraltro, sono state protagoniste di molteplici cambiamenti. Al miniabito ampio delle prime collezioni di Courrèges, ancora imitato dai vestiti delle «baby dolls», succede una minigonna più corta, più attillata e molto più suggestiva, adesso affrancata dal suo modello iniziale, ponendosi dunque come il vestito di una donna emancipata, certa di sé e conscia del suo *sex appeal*.

L'abbandono del reggiseno che seguì la moda della minigonna potrebbe essere interpretato allo stesso modo. Infatti, se questo accantonamento merita all'inizio d'essere considerato come un altro allineamento sul corpo prepubere e sulla sua supposta asessualità, ha presto assunto una dimensione erotica, soprattutto allorché è stato iscritto in un gioco di trasparenza e di scollatura come per Saint Laurent.

La moda degli anni Settanta proporrà di nuovo queste due immagini della donna. Ma, piuttosto che offrirle in successione, le giustapporrà, o più precisamente, farà in modo, tramite diverse variazioni, che una implichi automaticamente l'altra. Se il ritorno, prorompente quanto criticato, già nel 1970, della gonna lunga propone un'immagine se non asessuale e virginale, almeno più tranquilla e più 'rispettabile' della donna, ad essa è quasi subito sovrapposta un'immagine molto più provocante suscitata dalla gonna, lunga certo ma aperta in alto sulla coscia. La stessa cosa avviene nello stile folclorico e campestre annunciato quello stesso anno dalle prime collezioni di Kenzo, che trova quasi subito una grande eco per strada e di cui lo spirito si ritroverà per due terzi degli anni Settanta. Proponendo un'iconografia naturale e candida della donna, i ponchi indiani, le giacche afgane, le camicie rumene, più tardi le gonne retrò e le camicette 'della nonna' assegnano effettivamente l'immagine d'una selezione che fonda il suo potere su una libertà immensa, una libertà che evoca un tripudio dei corpi ed è caratterizzata da una colorazione sessuale con tutte le connotazioni ad essa implicite. Saint Laurent, cui la collezione «retrò» ha contribuito a questo stato della moda, dichiarerà nel 1986, suggellando un'epoca: «Mai le donne, nei film, sulle fotografie, sono state così affascinanti. Esse avevano l'aria libera, decisa, lieta. Forse perché aspettavano dal futuro dei domani meravigliosi e che esso accende i loro occhi. I loro stilosi tacchi schioccavano allegramente, riscoprivano con allegria la seta, i colori, il piacere di vestirsi, il piacere di

sedurre. Queste donne se ne fregano della moda con una grande M. Come me» (Benaïm 1993: 248)⁵.

Se gli anni Settanta possono essere considerati il deprezzamento d'una idealizzazione, è piuttosto attorno all'idealizzazione del deprezzamento che si definiscono gli anni Ottanta. Infatti, l'immagine femminile che costruirà la moda di questi anni sarà quella di una donna incarnata di sessualità e consapevole dell'effetto che ha sugli uomini. Questa immagine è abbozzata alla fine degli anni Sessanta da Saint Laurent con le collezioni «Ballets russes» e «Opium», in cui la donna è dea implacabile, poi donna fatale, quindi donna di harem, mentre la strada riscopre le calze con la riga o le calze a rete e i tacchi alti. Ma è tuttavia la moda di Thierry Mugler, di cui l'ispirazione tende tanto ai fumetti, alla fantascienza e ad Hollywood, che la sistemerà decisamente nel paesaggio quotidiano e definirà così la femminilità dominatrice e preoccupante propria agli anni Ottanta, evidentemente proiezione nell'immaginario della paura maschile indotta dallo spazio sempre più importante che prendono le donne nella vita sociale e economica. Se il tailleur che concilia le seduzione del femminile e la funzionalità del maschile ritrova già di per sé qualcosa dell'ambiguità tipica delle donne fatali della fine dell'Ottocento, il creatore alsaziano giocherà su questo registro spingendolo fino ai suoi limiti. Egli propone, infatti, con i suoi «tailleurs trotteurs» molto strutturati, con le spalle larghe e le gonne strette e aperte, che mettono in valore alcune forme, l'immagine di una donna terribilmente attraente e certa di sé e del suo potere.

Questa donna dal portamento fatale verrà ancora di tempo in tempo frequentata all'inizio degli anni Novanta. Ma gli anni Novanta sono sincretici nelle immagini della donna ed esprimono un'identità femminile fuggente. L'assenza di un modello femminile dominante al quale sia possibile riferirsi è chiaramente esemplificato dalla rinuncia ad esso di tutti i rotocalchi di moda. Al limite, si rileva la giustapposizione di qualche ruolo, tradizionale o nuovamente acquisito, della donna, con il carico di identità che vi è associato, come nel dossier di «Vogue Francia» del settembre 1997 quando alla tradizionale «*maîtresse-femme*», molto sessualizzata, in cuoio, pelliccia, tailleur corti e tacchi alti rispondono due immagini di una figura *molto donna* ma meno sessualizzata, quasi desessualizzata: la «*maîtresse-femme*» che nel mondo degli uomini trionfa per lo spirito e l'intelligenza e che si affida a vestiti con forte personalità come un abito-cappotto in gabardine doppia con mussola, o «*femme égale de l'homme*» i cui tailleur, gonna o pantalone, oscillano tra effetto di seduzione con pizzo o seta ed effetto di donna d'affari con una camicetta più classica.

Le immagini della moda sono, quindi, determinanti nella formulazione, ma anche nella (ri)costruzione e nella (ri)definizione delle identità maschile e femminile. La loro funzione, però, non è tutta qui. Al di là di una costruzione identitaria, esse svelano anche il quadro specifico delle relazioni di

5 Intervista tratta da «Elle»; la traduzione è mia.

una data epoca con la sessualità, o meglio rappresentano la via d'accesso per eccellenza ad una tale epoca. Nel vestito si leggono infatti le aspirazioni ma anche le angosce dell'uomo verso una sessualità in cui mette alla prova se stesso. Descrivere l'itinerario del vestito equivale, di conseguenza, a tracciare la storia delle rappresentazioni della sessualità.

Anche se una logica interna all'operazione di seduzione opponesse la seduzione e la sessualità e rendesse la seconda praticamente incompatibile con la prima, la capacità di sedurre costituisce una premessa obbligata della consumazione carnale. Ora, nel desiderio di sedurre, il vestito gioca un ruolo importante, per non dire preponderante, poiché sembra, a torto o a ragione, in grado di favorirlo. Il vestito tramite il quale agisce la seduzione è dunque uno degli indicatori più affidabili del modo in cui si concepisce e si vive la sessualità.

«La parola eleganza è stata sostituita con la parola seduzione. È una maniera di vivere piuttosto che di vestirsi» (Benaïm 1993: 248)⁶, notava Yves Saint-Laurent alla fine degli anni Sessanta. Questo passaggio da un'eleganza codificata, con le sue regole e costrizioni sociali, a una seduzione più anarchica, che obbedisce solamente alle regole misteriose del desiderio, è molto significativa. È, infatti, ciò che la moda dell'epoca indica, e che diviene negli anni Settanta, in un modo un po' differente, prima una maniera di vivere e poi una maniera più spontanea e libera di vivere la sessualità. Ciò si manifesta tramite vari fenomeni. Innanzitutto, la donna vede moltiplicarsi la possibilità di scelta vestimentaria. Affermazione di libertà ed espressione simbolica di una apertura a tutte le esperienze, la moda di questi anni appare come il risultato estremo di un importante cambiamento cominciato cinquant'anni prima. Se, fino agli anni Venti, il corpo era *sepolto* sotto gli abiti, dal 1965 la tendenza s'inverte in modo progressivo. Alcune innovazioni particolarmente spettacolari – la minigonna e le trasparenze, da una parte, i vestiti attillati come i jeans dall'altra – sconvolgono il panorama vestimentario. Questo cambiamento implica un ribaltamento dei costumi: il passaggio da un corpo che si nasconde a un corpo che si esibisce introduce un differente rapporto alla sessualità, non più vissuta nell'ombra e nella vergogna ma mostrata alla luce del giorno come affermazione di vita. Il fatto che queste innovazioni abbiano potuto indignare i custodi dell'ordine morale o, al contrario, abbiano potuto essere agitate come gli emblemi della rivolta contro di esso mostra chiaramente come oltre ad una rivoluzione vestimentaria vi fosse in gioco anche una rivoluzione dei costumi. Probabilmente si può trovare la migliore prova di questa sessualità del vestito con gli *short*, che fanno la loro apparizione nello scenario della moda all'inizio degli anni Settanta. La loro caratteristica di combinare in maniera ostentata, più di ogni altro vestito, l'esibizione della nudità e dell'attillatura, li screditeranno rapidamente, sino a vedersi associati alla prostituzione.

6 la traduzione è mia.

La moda della fine degli anni Settanta e della prima metà degli anni Ottanta esprime ancora tale portata di liberazione sessuale, aggiungendovi qualche elemento nuovo. La nudità e l'attillatura che evidenziano l'anatomia e comunicano la libertà dei corpi continuano certamente a orientare le nuove creazioni ma, siccome all'improvviso è stato chiaro che di fronte a un pubblico ormai smaliziato esse non bastavano più a connotare una dimensione sessuale, furono reintrodotti gli elementi di seduzione di un tempo, soprattutto per quando riguarda gli accessori. Così, mentre alla fine degli anni Settanta gli stilisti rivaleggiano con trasparenze e, negli anni successivi, l'attillatura viene declinata in tutte le sue forme, compaiono di nuovo i tacchi alti – all'inizio tramite i Punk – che, se non erano completamente spariti dal panorama vestimentario, o appartenevano ad un registro specialistico, quello della prostituzione, oppure comparivano in una forma eufemistica, come con le scarpe con la zeppa. Simbolo della femminilità, i tacchi pronunciati restituiscono alla donna un aspetto elegante e sono anche rivelatori di una sessualità femminile raffinata, oscillante tra il dominio e la sottomissione. La moda degli anni Ottanta, aggiungendo il tradizionale artificio della seduzione alla nudità, giudicata fino a quel momento naturalmente attraente, suggerisce una sessualità certo più libera, ma anche più 'perversa', nella quale sadismo e masochismo, come nelle fotografie di Helmut Newton, rappresentano la violazione estrema dei divieti, costituendo al tempo stesso l'esito obbligato e un effetto distorto della liberazione sessuale.

Un rapporto completamente diverso con la sessualità è invece inaugurato dalla moda degli anni Novanta. Tutto l'assortimento vestimentario di perversioni sessuali è senza dubbio ancora rappresentato, ma assume un senso differente e, soprattutto, è superato da una tendenza generale che non riguarda più la liberazione dei costumi. Espressione privilegiata di un immaginario costruito attorno all'apparizione dell'epidemia dell'Aids, la moda degli ultimi vent'anni si iscrive infatti sotto il segno dell'anti-seduzione e, pertanto, dell'anti-sessualità.

Si potrebbe leggere questa dinamica nell'ambito di un processo economico. La volontà di seduzione si accompagna a una volontà di consumo, non solo carnale. Essa spinge a consumare tutto ciò che può sostenerla: da una parte, i vestiti che potenziano i punti di forza fisici o, al contrario, dissimulano i punti deboli; dall'altra, più in generale, tutto ciò che riguarda, da vicino o da lontano, l'industria della moda. Benché in Occidente questa industria sia ancora fiorente, da qualche anno, è possibile osservare una flessione significativa dei consumi nell'abbigliamento, che indica dunque un minore investimento nella seduzione.

Ma è ancora la moda contemporanea a fornire, simbolicamente, la migliore prova di questo rifiuto al consumo. Se la moda, per definizione, non dura mai perché deve rinnovarsi sempre e ha la funzione di far spendere – in tutti i sensi del termine –, quella di oggi è allora una non-moda. Essa è ripiegamen-

to, rinuncia a sedurre, ma anche rifiuto di consumare, com'è chiaramente testimoniato dal fenomeno *grunge* che nasconde i corpi, esalta la disarmonia, respinge le nozioni di eleganza, di seduzione e riutilizza i vecchi abiti.

Alcune realizzazioni della moda vestimentaria più recente sono anch'esse espressione dell'evoluzione illustrata poc'anzi, caratterizzata dal rifiuto della seduzione e dalla messa a distanza della sessualità. Alcune delle creazioni così originali di Vivienne Westwood, che ha preso a modello gli stracci dei miserabili, possono già fornire un esempio, anche se altre la illustrano ancora meglio. Si pensi agli abiti-cappotto neri di Rei Kawakubo che coprono interamente il corpo, o allo stile di ispirazione monacale che si ritrova sia negli stilisti giapponesi, sia in certi stilisti europei. Indubbiamente, questa evoluzione raggiunge l'ultimo stadio e una forma emblematica con Martin Margiela. Quest'ultima, lasciando in evidenza le fodere e le filacce, se non addirittura le spille da balia e lo scotch, non solo decostruisce il vestito, ma anche tutto ciò che esso significava e che serviva a comunicare i valori della seduzione o della sensualità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Benaïm L., 1993, *Yves Saint Laurent*, Paris, Grasset.
Heinrich N., 1996, *États de femme. L'Identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard.
Monneyron F., 1997, *Séduire. L'Imaginaire de la séduction de Don Giovanni à Mick Jagger*, Paris, PUF.
—, 1998, *Le masculin. Fictions, identité, dissémination*, Paris, L'Harmattan.

MYSTÈRES, MÉTONYMIES ET VIOLENCES ENTRE LES PLIS DU SARI VERT D'ANANDA DEVI

Vidoolah Mootoosamy
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

C'est déjà à partir du choix du titre qu'Ananda Devi, écrivaine francophone mauricienne, pousse le lecteur à relever l'influence que la dimension vestimentaire exercera à l'intérieur du *Sari vert*, roman qu'elle a publié en 2009 et avec lequel elle a décroché l'année suivante le Prix Louis-Guilloux. La lecture du roman ne peut que confirmer ce premier indice, car plusieurs éléments textuels du *Sari vert* renvoient bel et bien à l'univers textile. On fait référence, en particulier, à la prolifération et à la répétition des passages descriptifs concernant l'habillement de quelques personnages figurant à l'intérieur de ce roman, qui a été défini par la critique comme une «réflexion hurlante, inoubliable, sur les rapports de pouvoir et de domination» (Tilly 2011). Une considération, celle-ci, tout à fait pertinente, car *Le sari vert* est une histoire trouble, mystérieuse, qui touche des thématiques embarrassantes, épineuses, ayant pour dénominateur commun la violence faite à la femme, sur la femme.

En employant un langage accablant et sans merci, Ananda Devi nous parle de la violence domestique, du viol, de l'inceste, du meurtre. Tout cela d'une façon insolite, car au lieu de donner une voix aux victimes féminines, la romancière adopte le point de vue du bourreau, du monstre, pour nous livrer ce récit cruel. L'intrigue, en effet, tourne autour des souvenirs du narrateur, un vieillard mauricien qui, immobilisé sur son lit d'agonie, va parcourir à nouveau les événements significatifs de sa vie, en tentant follement de justifier l'emploi de la violence physique et psychologique envers les femmes de son entourage: son épouse, sa fille Kaveri, mieux connue comme Kitty, et sa petite-fille Malika. Il s'agit du médecin Bissam Sobnath ou plutôt du *Dokter-Dieu*, comme il aime bien être appelé par ses patients, même s'il ne mérite pas du tout ce surnom, ainsi qu'il l'affirme:

Je ne suis le sauveur de personne. Pas même des malades, à vrai dire. Je peux le dire, aujourd'hui, puisque je ne soignerai plus

personne. Les guérisons étaient toutes miraculeuses parce que certains guérissaient et d'autres pas sans que j'y sois pour grand chose. Mes connaissances me permettaient tout juste de les retenir, vacillants, au bord. (Devi 2009: 98)

Cependant, outre cette confession spontanée, il y a un événement du passé qui focalise notre attention sur l'incapacité et la médiocrité professionnelle du *Dokter-Dieu*. Bissam hasardera, en effet, une opération à la jambe d'un homme blessé, qui culminera par un insuccès éclatant, selon les paroles de Kitty: «J'ai vu sa jambe quand tu as fini de le "soigner". C'était une bouillie de chairs vives. Il était à l'agonie. Tu aurais mieux fait de ne pas le toucher» (134).

L'incompétence de Bissam aura des conséquences dramatiques sur le malheureux jeune homme, car, pour lui sauver la vie, d'autres médecins lui devront inévitablement amputer la jambe. On ne peut se passer de noter que les vicissitudes relatives à cet épisode renvoient de manière assez frappante à un personnage romanesque de la littérature française, à une autre figure de médecin médiocre. Certes, les dynamiques circonstanciées sont différentes, mais l'écho à Charles Bovary, à sa maladroite tentative de guérir le pied bot d'Hippolyte et à la subséquente amputation de la jambe du pauvre garçon de la part d'un autre docteur habile est assez évident.

Sans vouloir trop appuyer sur ces parallélismes, tout de même, on peut déceler une autre ressemblance entre *Madame Bovary* (1857) et *Le sari vert* concernant précisément la valeur symbolique des éléments vestimentaires présents à l'intérieur du roman. Ainsi que les robes¹ de «mérinos bleu» ou de «safran pâle» d'Emma Bovary (Flaubert 1998: 34, 75), qui «témoignent de son élégance et de son appropriation de la mode contemporaine» (Marzel 2008), le vêtement dans *Le sari vert* est chargé de sens. Or, ces sens méritent bien d'être pris en considération, car, comme on verra, ils renvoient non seulement à un niveau social ou à une esthétique vestimentaire, mais aussi à la personnalité, à l'intériorité psychique des figures romanesques et surtout à certains événements mystérieux qui se cachent entre les plis de ce fantomatique 'sari vert'. Cet article se propose d'analyser ces différents points selon l'ordre cité dessus.

Comme on l'a déjà souligné, l'importance presque paroxystique de la structure vestimentaire à l'intérieur du roman d'Ananda Devi est déjà fixée à partir du paratexte. Le titre ne pourrait être plus éloquent, car il évoque précisément un type d'habillement, le sari, qui appartient à la dimension socio-culturelle indienne. Au spécifique, le sari est une longue pièce d'étoffe, d'environ un mètre de large par cinq à sept mètres de long, simple ou richement décorée, que les femmes hindoues ou plus en général de culture indienne utilisent d'habitude pour se vêtir. Dans le cas de notre roman, le sari

¹ Pour tout approfondissement voir Marzel (2005), Marzel (2008). Consulter également à cet égard Nissim (2003) et aussi Gogibu (2008).

se rattache plutôt à la communauté indo-mauricienne de l'île Maurice, ainsi qu'on peut le déduire en suivant et l'onomastique indienne des personnages (Bissam Sobnath, Kaveri Bhavan) et les indications spatiales du narrateur, qui fait allusion à sa «petite île» (Devi 2009: 29), à la «ville de Curepipe» (14) ou à celle de Port-Louis.

Toutefois, au-delà de cette première indication socio-culturelle, le titre attire notre attention sur deux détails essentiels car il ne mentionne pas un sari en général, et non plus un sari vert quelconque, mais nous parle précisément du *Sari vert*. L'article défini et l'adjectif de couleur soulignent la nature spécifique de ce sari: une spécificité qu'on peut saisir seulement vers la deuxième moitié du récit, quand l'auteur révèle explicitement une relation intime entre *Le sari vert* et l'épouse de Bissam. Certes, c'est une analogie qu'on peut déjà deviner dans la première partie du roman, puisque le seul personnage à être représenté toujours en sari, même si de couleurs différentes, est justement cette très jeune femme. Symptomatique à ce propos est la scène dans laquelle Bissam la rencontre pour la première fois, puisque le regard du médecin tombe avant tout sur le «sari rouge» de cette jeune fille et puis sur son visage, ainsi qu'on peut lire:

Un jour je l'ai vue, elle, quinze ans, qui riait devant un feu d'artifice. J'ai entendu son rire avant de la voir. Avant de me retourner, j'ai su que c'était elle. Elle portait un sari rouge et son visage était allumé du feu d'artifice qui la teignait de rouge, de jaune, de bleu, de violet, comme son rire – une femme feu d'artifice, ça ne se rencontre pas tous les jours. (97)

En effet, les multiples regards que le docteur porte sur son épouse, dans cette première moitié du roman, au lieu de l'aspect corporel, se focalisent plutôt sur l'esthétique vestimentaire particulièrement éblouissante de celle-ci, «vêtue de ces [saris] pastels qu'elle adorait, un jour elle était bleu ciel, un autre jour rose bonbon, un autre jour encore vert eau, arc-en-ciel» (67): l'alternance des couleurs dévoile, au niveau caractériel, outre une sorte de vitalité personnelle, de joie enfantine, la frivolité et la coquetterie de cette femme. Mais quoi qu'ils soient bleus ou jaunes, ou rouges, les saris colorés, de même que les robes d'Emma Bovary, exaltent surtout sa beauté et son élégance manifeste, ainsi qu'on peut le constater en suivant le regard admiratif de Bissam, auquel s'ajoute celui des invités, à l'occasion d'une fête de mariage:

Je la vois encore, ce jour-là, vêtue d'un sari jaune, transparent, aux paillettes d'or. Jaune de feu soyeux qui seyait parfaitement à son teint chaud et à ses cheveux noirs. Ce jour-là, elle les avait relevés en chignon sur sa nuque. Elle portait des bijoux coûteux

offerts par ses parents. Quand nous sommes arrivés, j'ai vu que tous, hommes et femmes, la regardaient. [...] Elle était une flamme ambulante sur ses sandales à talons hauts. (29)

Cette scène, comme celle du fameux bal de la Vaubyessard – à laquelle, d'ailleurs, on pourrait la rapprocher de manière superficielle, pour la présence de certaines analogies, comme la couleur jaune/safran des vêtements, les coiffures relevées et l'ambiance de fête (Flaubert 1998: 72-75) –, est révélatrice ici aussi du goût recherché, du soin et de la «conscience méticuleuse» (75), même si filtrée à travers le regard de l'Autre, que la femme de Bissam, ainsi qu'Emma, réserve à sa toilette. Une toilette, on le rappelle, qui trouve sa forme, à l'intérieur du roman, dans un défilé de saris richement décorés et colorés, à travers lesquels cette femme exprime toute sa féminité, son élégance et sa beauté, mais aussi son haut pouvoir d'attraction. À ce propos, il est frappant de remarquer, dans plusieurs passages du roman, une correspondance presque systématique entre le regard de Bissam et son objet privilégié («Un jour je l'ai vue [...] Elle portait un sari rouge»: 97: «Je la vois encore, ce jour-là, vêtue d'un sari jaune»: 29; «Je suis rentré et je les ai vues [...] Elle portait un sari d'un bleu plus clair»: 70): l'œil du *Dokter-Dieu* se fixe toujours sur le sari de sa femme, comme à vouloir souligner le rôle non seulement esthétique que ce vêtement joue dans l'économie du récit.

Bien loin d'être un simple accessoire vestimentaire, en effet, le sari se présente aussi comme un symbole du pouvoir de séduction féminine, un véritable instrument d'enchantement, duquel à un certain point le docteur croit devoir se défendre, comme Persée du regard fatal de la Méduse. Incapable d'accepter l'écart entre la beauté de sa femme et sa maladresse à accomplir les tâches ménagères, il refusera de l'admirer, de la regarder davantage pendant la fête de mariage, par peur de subir le charme de cette «flamme ambulante» (29) en sari jaune et de céder par conséquent à sa volonté:

Elle m'enjoignait de me retourner. Je sentais sa fureur d'être ignorée. Cela a renforcé ma détermination: elle ne me plierait pas à sa volonté. J'ai résisté à l'envie de la regarder. (*Ibidem*)

Si, comme on vient de le démontrer, le premier détail sur lequel Bissam, en regardant sa femme, focalise son attention est le sari, l'action de se détourner d'elle peut être considérée surtout comme une tentative de résister à la fascination qu'elle exerce à travers ce vêtement. Un événement en particulier semble confirmer la valeur symbolique de ces pièces de tissu colorées, quand le docteur Bissam, dans un mouvement de colère, au lieu de brutaliser, comme d'habitude, physiquement sa femme, tourne sa violence contre le sari qu'elle porte, ainsi qu'il le décrit:

Calme, armé d'un scalpel, je suis allé vers elle, j'ai arraché le pan du sari qui était retenu sur son épaule par une petite broche de turquoise que je lui avais offerte, et j'ai tailladé la partie la plus richement brodée sans qu'elle puisse faire quoi que ce soit pour m'en empêcher. (70)

Le besoin de détruire ce vêtement pourrait être envisagé comme un simple acte de cruauté, si ce n'était pas pour la description précédant son geste, dans laquelle il ne fait que reconnaître le pouvoir de séduction que sa femme, parée de ses beaux saris, exerce sur lui: «Elle portait un sari d'un bleu plus clair qu'un ciel de début d'hiver. Hors du monde et semblant posséder le monde» (*Ibidem*). Un fait inconcevable, pour un homme qui adore dominer, mais non pas être dominé, surtout par les femmes. À ce sujet, on peut repérer d'autres épisodes qui mettent en relief l'attitude du docteur à détruire tout élément vestimentaire lui rappelant le pouvoir d'attrait de sa femme.

Caché dans l'armoire de Kitty, pour «surprendre son premier regard de bonheur» (108) en recevant le cadeau que personnellement il a commandé pour ses quinze ans – une robe de velours accompagnée des chaussures neuves, d'un chapeau et d'un sac assortis –, Bissam n'arrive pas à tolérer la vision de sa fille, transformée soudain en femme, en «séductrice consommée» (111) et réfléchissant surtout la même image fascinante de sa femme en sari, comme il confesse:

Mon ventre s'est resserré. Ce qu'il y avait dans ce miroir, ce n'était pas Kitty, la sauvage, Kitty l'éternelle effarouchée. Il y avait là une [sic]. Il y avait là une femme. Plus ma fille Kitty. Autre chose. Exactement sa mère si elle avait porté des robes au lieu de saris. C'était sa mère que je voyais dans le miroir. (110)

Une image qu'il essaye d'effacer tout «en arrachant la belle robe d'anniversaire, velours assassiné» (160), ou encore, en tailladant le sari rose de Kitty, «jusqu'au sang, [en le] lacér[ant] comme on lacère une peau, [sans] laisser aucun endroit intouché» (172). Car le souvenir du charme dominant de sa femme persiste à le tourmenter à travers la figure de Kitty, de cette fille belle:

dans son sari rose à paillettes, belle avec ses cheveux noirs ramenés en chignon sur la nuque, belle avec ses perles aux oreilles, belle avec ses sandales argentées, belle comme sa [sic], comme sa mère². (170)

² La description que le narrateur donne de Kitty évoque de façon étonnante la figure de sa mère. Comme on peut le remarquer, il y a non seulement une forte ressemblance, mais la

En suivant ces schémas répétitifs, l'endommagement des saris ou de la robe, est, bien entendu, un geste de violence psychologique, d'humiliation et de punition, mais il est surtout une nécessité de neutraliser les objets qui confèrent à ces femmes la capacité de le séduire, d'exercer un quelconque pouvoir d'attrait sur lui. En effet, dans la tentative de réprimer le charme de son épouse et de la transformer en un être ordinaire, un être «comme tout le monde» (70), le premier élément que Bissam lui commande d'éliminer de sa toilette est exactement son habillement somptueux. La scène suivante ne peut qu'appuyer cette idée:

Demain tu retournes à la cuisine, lui ai-je dit. Demain tu nettoies la maison de fond en comble. Demain je ne veux pas te voir avec ces saris coûteux dans la maison. À partir de demain, tu ne portes plus de sandales aux pieds. Tu marches pieds nus comme tout le monde. (*Ibidem*)

Si à tout cela on ajoute le plaisir sadique que le narrateur éprouve, non pas tellement de réduire son épouse en servante, mais, pour utiliser ses paroles, «de la voir mal fagotée dans des saris en coton grisâtres, attachés n'importe comment» (71), on peut deviner le charge symbolique que les vêtements de sa femme recouvrent pour lui dans le texte. Toutefois, pour mieux comprendre son extension, on doit parcourir d'autres passages du roman dans lesquels le vêtement en général s'élève à symbole de la personne, à miroir qui réfléchit son caractère, sa nature intime.

De même que son mari, qui révèle sa profession de bibliothécaire à travers ses «vêtements froissés ressemblant à des journaux archivés» (166), Kitty laisse transparaître toute sa dégradation physique et psychologique en se montrant dans sa:

vieille robe de chambre à fleurs aux couleurs délavées. Le fond a dû être blanc, jadis, et les fleurs rouges et jaunes, mais à présent ce sont différentes tonalités de gris, gris comme ses cheveux mal coiffés, gris comme son visage marqué par le ressentiment et l'amertume, gris comme ses yeux qui auparavant étaient dorés et qui ne sont plus qu'une pâle réverbération. (135-136)

C'est le cas de le dire: dans l'univers de Bissam, 'l'habit fait le moine'; cependant, par rapport aux autres personnages, les vêtements du narrateur sont un reflet, une expression de sa double nature, car il ne fait que cacher leurs imperfections sous d'autres couches de vêtements – sa chemise mal

même disposition des éléments décrits et le même choix des mots entre le passage qu'on vient de citer et celui décrivant la femme de Bissam dans son sari jaune.

repassée sous sa veste³, «le caleçon troué» (150) sous son pantalon –, ainsi qu'il cèle son caractère violent, son âme mesquine, derrière la façade de respectabilité du *Dokter-Dieu*. Une façade qu'il tente de protéger à tout prix, quand il refuse, pendant un conflit entre hindous et musulmans, de baisser son pantalon devant ses coreligionnaires, et de leur donner preuve de son appartenance religieuse⁴, par peur qu'ils découvrent «non [so]n pénis, mais [s]on caleçon troué aux mauvais endroits [...] ce témoignage de [s]a petitesse et de la médiocrité de [s]a race» (153).

En face à cette nouvelle constatation, celle du vêtement comme miroir révélateur de l'intériorité des personnages, la vision de cette femme qui renonce à ses saris colorés et précieux pour ceux «en coton grisâtres» (71) ne peut que constituer, pour le narrateur, une preuve de l'assujettissement de son épouse, de sa décadence, de sa transformation de femme fatale en femme ordinaire.

Ceci-dit, tout en nous confirmant la valeur symbolique des vêtements, les éléments qu'on a pris en analyse renvoient, à notre avis, à un autre aspect saillant de la question.

Si, comme on a déjà annoncé au début, il y a un lien entre la femme de Bissam et le sari – car elle est la seule à être constamment associée à ce vêtement –, ce lien lentement, mais de façon inexorable, semble déboucher sur un jeu métonymique, dans lequel le sari finira par remplacer en tout et pour tout cette figure féminine. L'attention constante, la fougue et la violence que Bissam déverse sur l'habillement de sa femme, plutôt que sur elle-même, sont des indices particulièrement significatifs mais, comme on le verra, pas les seuls. Il est, en effet, possible de repérer d'autres références textuelles qui participent à fixer de façon nette ce lien métonymique.

Prenons, par exemple, l'onomastique des personnages: il est très intéressant de noter que l'épouse de Bissam est la seule parmi le peu de personnages à être dépourvue d'un nom. Le choix de l'auteur de ne jamais révéler ce détail, qui évidemment attribuerait à ce personnage une identité plus concrète, mais de la représenter toujours en sari, est l'un des premiers éléments qui pousse à établir cette substitution. Cependant, l'élément qui, selon nous, parvient non seulement à établir une relation métonymique, mais à définir le type de relation, est le sari même, ou plutôt la 'nature', la caractéristique vestimentaire de cet habillement; car le sari n'est autre qu'une longue et unique pièce de tissu, dépourvu de taille, qu'on porte d'habitude à l'aide d'un système de plissage: un système qui permet d'adapter ces cinq ou sept mètres de tissu à la forme entière du corps et de le transformer dans un véritable contenant qui enveloppe le contenu.

Ainsi, le sari, en enrobant de façon constante le corps de cette femme, privée d'une identité bien définie, finira par remplir à son égard exactement

3 «Elle [...] repassait mes chemises en laissant des plis partout (si bien que je n'sais plus enlever ma veste malgré le soleil de Port Louis)» (Devi 2009: 149).

4 En tant que hindou, le docteur Bissam n'est pas circoncis. Les musulmans, par contre, sont 'identifiables' par leurs organes génitaux, car ils pratiquent la circoncision masculine.

la fonction de contenant. Tout de même, il faut le préciser, dans le cas de ce personnage, le contenant-sari joue un double rôle, car il se remplit d'abord d'un corps physique et ensuite, dans la deuxième partie du roman, d'un corps fantasmé.

Pour ce qui est du premier, le contenu réel et palpable, on l'a déjà souligné, l'absence d'une onomastique, la répétition des descriptions vestimentaires et la violence que le *Dokter-Dieu* dirige sur le vêtement de son épouse, dans la première partie du roman, sont des indicateurs d'une substitution métonymique entre les termes 'sari' et 'femme de Bissam', selon une relation de contenant pour le contenu. En opérant une telle substitution (contenant-sari pour désigner le contenu-femme de Bissam), le lecteur peut enfin entrevoir, derrière le titre du roman, une référence plus explicite à la figure, à la corporeité tangible de cette femme, que le narrateur tente de dominer à travers une cruauté sans égal. Ce que le lecteur n'arrive pas encore à saisir, par contre, c'est la relation entre le sari et la couleur verte. Si chaque sari coloré jusqu'à ce moment s'est transformé en témoin d'un épisode spécifique – le sari rouge de la première rencontre entre Bissam et son épouse, le sari jaune de la fête de mariage, le sari bleu de l'épisode de violence psychologique, les saris grisâtres de la soumission domestique – le sari vert reste un vide, un mystère à découvrir.

Ce n'est, en effet, que dans la deuxième moitié de la narration, que le lecteur parvient à résoudre cette énigme, tout en suivant les mouvements du sari-contenant, qui cette fois-ci renvoie à un contenu plutôt abstrait, évanescent. Du moins c'est ce qu'on peut déduire à partir du passage dans lequel le narrateur fait pour la première fois allusion à un sari vert, qui hante ses rêves de vieillard, et raconte:

Nous marchons dans les salines. Brise verte. Étendues plates, carrés de mer s'évaporant lentement pour ne laisser qu'un résidu de sel d'un blanc insoutenable. Sari vert comme la brise, qui sinue avec les mêmes caresses, vient vers moi, repart, revient, repart, il n'y a plus qu'un sari, une forme à peine perçue, un fantôme de soie qui me tente, que j'ai envie de saisir mais dans mon rêve je sais que je ne saisirai que du vent. (116)

Par rapport aux souvenirs vifs et précis, associés aux autres saris de sa femme, la première description que le docteur livre du *sari vert*, comme d'un être animé mais réduit à une espèce de «fantôme de soie» insaisissable, fait sous-entendre un changement significatif. Pourtant, ses paroles ne laissent aucun doute: même à l'intérieur de cette dimension onirique, le *sari vert*, comme le rouge, le bleu ou le jaune, désigne métonymiquement toujours son épouse, ou plutôt l'ombre de son épouse qu'il suit et qui l'obsède en même temps, ainsi qu'il révèle:

Je frissonne à la poursuite du sari vert. [...] Arrête, lui dis-je. La forme s'arrête, le sari [vert] continuant de trembler d'inexistence, sur le point de s'évanouir. Arrête. Peu à peu, la forme s'arrondit. Le ventre devient protubérant. Oui, nous nous étions promenés un jour de brise et de lenteur, alors qu'elle attendait notre fils. Elle était loin de moi. Elle ne me regardait pas. Elle marchait, pieds nus et ses traces étaient celles d'un enfant. Mais le visage de profil n'était pas celui d'un enfant: c'était le visage d'une absence. Je ne pouvais plus la lire. Elle ne consentait à me livrer que la plus illisible des surfaces. (116-117)

Confirmant la continuité d'une relation métonymique, de contenant pour le contenu, ce passage met en évidence aussi un autre détail: le *sari vert*, non différemment des autres, évoque un événement réel de leur vie, une promenade dans les salines; néanmoins, cette fois-ci, il semble se soustraire à la fonction de miroir. Comme le visage de la femme de Bissam, le *sari vert* s'avère être «illisible»: au lieu de sa beauté, son élégance et sa sensualité, il évoque plutôt des mémoires sombres, funestes, et semble connaître et celer entre ses plis un mystère, un secret angoissant. C'est un secret qui persiste à tourmenter l'esprit du narrateur, ainsi qu'il confesse:

La brise de sel a emporté le sari vert. Elle n'est plus. Mais j'entends quelque chose de glacé venant de loin là-bas, au-delà des salines [...]. J'entends la voix de son horreur. Le sari vert sait tout. Maintenant, il s'enveloppe autour de mon cou et il tire, tire. (118)

D'ici, il apparaît à la conscience du lecteur le soupçon d'un terrible drame, d'une «horreur» que Bissam, en sortant de son rêve, commence lentement et de manière fragmentaire à raconter:

Je me réveille et je me souviens que le sari vert a brûlé. Le corps qui n'existait pas s'est consumé avec une facilité malveillante: il avait envie de disparaître. Il est resté immobile, tandis que mille étincelles s'échappaient du vêtement telle une pluie d'or. La chaleur est devenue suffocante. Le tissu fin comme une aile de mouche était parfait pour se transformer en brasier. Elle n'a pas bougé, n'a pas crié. Elle s'est laissé brûler et je crois qu'à la fin elle a eu un sourire en me regardant, avant d'ouvrir la bouche en grand pour laisser sortir une fumée gluante. Elle était consumée vive, de l'intérieur. Le sari vert des salines n'était plus qu'une mare ardente. (118-119)

Cette révélation ne pourrait être plus sinistre, car, tout en supplantant les précédentes représentations du sari en tant qu'élément esthétique ou

décoratif, elle confie au *sari vert* un rôle fatal: c'est le vêtement de l'anéantissement de sa femme, c'est le vêtement qui, en même temps, représente et témoigne de sa mort.

Cependant, on le comprend bien, ce *sari* qui brûle doit celer d'autres secrets, vu qu'il retourne à maintes reprises à empoisonner le repos du narrateur. Celui-ci, persécuté par des visions tantôt obscures, tantôt manifestes, commence, dans un état de rêve ou de demi-sommeil, à dévoiler graduellement au lecteur les horreurs, les cruautés qu'il a consommé dans sa vie. Pourtant, une fois réveillé et en présence de Kitty et de Malika, il tente de tout nier, en particulier les circonstances concernant la mort de sa femme. Mais il lui sera impossible de se contredire, car le *sari vert*, ensemble à d'autres vêtements – la robe de velours et le caleçon troué –, qui ont été témoins de sa férocité, de ses brutalités, retourne avec plus de vigueur à peupler et à tourmenter ses pensées:

Je ne sais plus qui, de Kitty, Malika ou la mère, est venu me souffler des mots nus aux oreilles. [...] Robe de velours, disait l'une. Sari vert, disait l'autre. Déchirée, la robe. Brûlé, le sari. Cheveux sanglants. Lèvres rouge sang. Pattes coupées. Caleçon troué. Mensonge de vie. Vérité de mort. (158)

Ensermé par ces vêtements, il commencera, de page en page, à évoquer à nouveau, à avouer tous les souvenirs néfastes, toutes les bouleversantes vérités, toutes les brutalités commises envers sa femme et sa fille (de la violence physique, au viol, à l'inceste); même s'il ne reconnaîtra jamais la gravité de ses actions, car pour lui la violence n'est qu'un acte d'amour: «Violence? C'était finalement de l'amour» (150).

Le narrateur, en effet, restera toujours ancré à sa vision déformée du monde, une vision qui le poussera à commettre un dernier acte de bassesse, en accusant sa fille d'avoir tué la mère. Mais cette fois-ci c'est Kitty qui, en recueillant les mémoires brisées et corrompues de Bissam, qui tourne autour du *sari vert*, parvient à recomposer, et à déployer le mystère de la mort de sa mère: c'est lui, c'est exactement Bissam qui a jeté son «allumette encore enflammée sur le pan de son sari [vert]» (240) en la laissant brûler vivante.

Nous voici enfin devant l'évidence des faits: il s'agit d'un crime, d'un meurtre, et le *sari vert* en est le témoin involontaire et en même temps le fil conducteur, qui tente de faire remonter la vérité à la surface, à travers ce jeu métonymique lui permettant de se substituer et de sauver de l'oubli le plus total la femme de Bissam. En effet, tout en dévoilant le geste terrible de Bissam, que celui-ci avait bien caché au fond de sa mémoire, le *sari vert* revêt, par rapport aux autres saris colorés, une valeur symbolique additionnelle, car il se dresse en porte-parole d'une certaine condition féminine, faite d'oppression, de silence et de résignation. Une condition qu'Ananda Devi

tente de déployer pendant toute la narration. Une condition à laquelle Kitty et sa fille Malika parviendront à se soustraire au cours du roman, tout en cherchant à recomposer la vérité sur leur mère / grand-mère, à se libérer de la peur que Bissam exerçait sur elles et à abandonner définitivement Bissam à soi-même, à sa violence qu'il définit comme un acte d'amour; mais, pour utiliser l'expression finale de Kitty, «Il n'y a qu'un nom pour la violence. [...] C'est la violence» (256).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Devi A., 2009, *Le sari vert*, Paris, Gallimard.
- Flaubert G., 1998, *Madame Bovary*, Pocket, Paris.
- Gogibu E., 2008, *Costumes et rôles dans «Madame Bovary» : transmission et transgression*, Y. Leclerc-J. Azoulai (eds.), *Madame Bovary, encore*, «Revue Flaubert» 8, en ligne: <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue8/gogibu.php> (consultation: 02/06/2014).
- Marzel S-R., 2005, *L'esprit du chiffon: le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, Berne, Peter Lang.
- , 2008, *L'œil et la vestignomonie – ou les regards portés sur l'élégance d'Emma dans «Madame Bovary»*, en ligne: <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=77>.
- Nissim L., 2003, *Veste, habit-veste, redingote, habit. Piccole note sull'abbigliamento maschile in «Madame Bovary»*, in E. Galazzi-G. Bernardelli (eds.), *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, t. 2.II, Milano, Vita e Pensiero: 889-906.
- Tilly M. de, 2011, *Ananda Devi à fleur de peau*, «Le Point» 24.02, en ligne: http://www.lepoint.fr/livres/ananda-devi-a-fleur-de-peau-24-02-2011-1302152_37.php (consultation: 02/06/2014).

LE SIGNE VESTIMENTAIRE DANS *LE COQ DE BRUYÈRE* DE MICHEL TOURNIER

MariaCristina Pedrazzini

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO

S'inscrivant dans la lignée de la sémiologie de Roland Barthes, Michel Tournier réaffirme, en 2002, la nature linguistique complexe du vêtement qui est souvent thème ou bien motif dans certains de ses ouvrages:

Nous nous vêtons certes pour nous protéger du froid et des contacts blessants. Mais nos vêtements sont aussi signes de coquetterie (ou de négligence), de richesse (ou de pauvreté), de pouvoir (ou de non-pouvoir), de fonctions, grades, etc. Nos vêtements sont langage, mais c'est un langage surajouté au corps et second par rapport à leur fonction utilitaire. (2002: 74)

Dans les limites de cet article, nous avons décidé de nous pencher sur le rôle que joue le vêtement pris au sens large dans *Le Coq de bruyère* de Michel Tournier. Notre corpus se compose de quatorze textes assez courts, il s'agit pour la plupart de contes à une exception près, le monologue final défini comme «un acte pour un homme seul» (Tournier 1978: 301).

Dans ce corpus, le signe vestimentaire a une présence variable: il est absent par exemple des textes où c'est la dimension hypertextuelle d'un mythe culturel, biblique ou littéraire qui prime – comme *La famille Adam*, *La fugue du Petit Poucet* et *La fin de Robinson Crusé* –, ou comme dans *Tristan Vox* et dans *Les suaires de Véronique* où ce sont les signes sonore et visuel qui l'emportent sur les autres. Il est quasiment absent dans *La Mère Noël*, dans *Tupik* et dans *Amandine ou les deux jardins*, où le vêtement n'est que le signifiant de l'identité de genre. Dans deux textes, au contraire, *Le fétichiste* et *Le Nain rouge*, le signe vestimentaire joue un rôle déterminant pour les deux héros, Martin et Lucien Gagneron respectivement, de but d'une quête morbide et ravageuse pour le premier, d'agent de métamorphose pour le second. C'est celui-ci en particulier que nous allons analyser.

Tournier en explique la genèse dans le *Vent Paraclét*. L'œuvre tire son origine d'une réflexion à propos des *Mots* de Jean-Paul Sartre et d'une interrogation sur le seuil qui peut faire la différence entre un homme de petite taille et un homme atteint de nanisme:

Cette dialectique entre quantité (continue) et qualité (discontinue) est un sujet d'observation et de réflexion des plus excitants. J'en ai tenté une application littérale (et littéraire) dans un conte, *Le Nain rouge*. L'idée de cette histoire m'est venue à la lecture des *Mots* de Jean-Paul Sartre. Faisant allusion à sa petite taille, l'auteur précise qu'elle ne fait tout de même pas de lui un nain. Je me suis alors demandé quel était le seuil qui établissait le partage entre les nains et les hommes petits. Mon histoire est donc celle d'un grand nain (pourquoi parle-t-on toujours de «petits nains»?), si grand qu'il suffit de chausser des souliers à très haute semelle pour devenir un homme petit. Ce qu'il ne manque pas de faire, bien entendu. (1977: 185)¹

Justement, Lucien Gagneron, le protagoniste du *Nain rouge*, est un jeune homme qui, malgré sa réussite professionnelle comme avocat matrimonial, souffre énormément de la condition de handicap dans laquelle il vit à cause de son nanisme; l'incipit est on ne peut plus clair: «Lorsque Lucien Gagneron eut vingt-cinq ans, il dut renoncer le cœur crevé à l'espoir de jamais dépasser les cent vingt-cinq centimètres qu'il avait atteints depuis huit ans déjà» (Tournier 1978: 103). Un article vestimentaire, en l'occurrence un accessoire, des chaussures spéciales à semelles compensées hautes de dix centimètres, vient à son aide lui assurant une compensation certes dérisoire mais qui lui donne accès, quoique temporairement, au statut d'homme de petite taille et par là à un semblant de normalité: «Il ne lui resta plus dès lors que la ressource des chaussures spéciales dont les semelles compensées lui faisaient gagner les dix centimètres qui le haussaient de la condition de nain à celle d'homme petit» (*Ibidem*).

Cependant, les souffrances liées à son état persistent, il reste «un adulte rabougri qui inspirait la moquerie et le mépris dans les pires moments, la pitié dans les moins mauvais, jamais le respect ni la crainte» (*Ibidem*), voilà pourquoi il s'acharne dans son travail et il se fait un malin plaisir de rédiger des lettres insultantes pour le compte de ses clients, qui ont commencé une procédure de divorce.

À l'époque où l'histoire commence, il s'occupe de la séparation de Mme Edith Watson, ancienne chanteuse d'opéra qui a épousé en secondes noces

¹ Tournier reprendra la même idée quelques années plus tard: «De même pour la taille de l'homme. Si on lui ajoute un, deux, trois, etc., centimètres, l'homme moyen devient soudain un géant. À quel nombre de centimètres ajoutés? On pourrait rechercher à l'inverse à partir de quelle diminution de taille, un homme simplement petit devient un nain?» (1996: 150).

Bob, un maître baigneur beaucoup plus jeune qu'elle mais pas très viril, apprend-on du narrateur omniscient, «un garçon colossal au visage doux et naïf, une fille athlétique, pensa Lucien» (104).

Un jour Lucien se rend chez elle pour lui soumettre des papiers à signer, elle le reçoit en petite tenue, «à peu près nue sur une chaise longue» (*Ibidem*) et lui offre une bière. La presque nudité de cette femme est un signifiant zéro qui implique *ipso facto* l'exclusion du jeune avocat du monde des êtres humains sexués désirants et désirables. Lucien, lui, il porte une 'carapace': il a des «vêtements sombres et épais de clerc de notaire» (*Ibidem*), car l'habit, hélas, bien fait le moine².

Lucien souffre le martyre à cause de la chaleur ambiante et de l'alcool qu'il vient de boire. Il demande la permission d'aller à la salle de bains et dans cette pièce qui lui «par[âit] immense» (105), il cède à l'envie de prendre une douche. Il abandonne ses vêtements et il ressent une satisfaction narcissique inconnue jusque-là ainsi qu'une épiphanie soudaine: «Pour la première fois son corps était pour lui autre chose qu'un objet de honte et de répulsion» (*Ibidem*). Pour Tournier «l'eau courante et limpide de la douche s'entoure d'une signification baptismale. [...] Sous la douche, le pécheur se lave de ses fautes, et rend à son corps une innocence originelle» (1996: 45). Aussi Lucien se lave-t-il de son jugement erroné sur son propre corps, il voit son image reflétée, multipliée indéfiniment par tous les miroirs qui décorent les parois et il se trouve des qualités: de la gravité, de la majesté, un regard dominateur et même une bouche sensuelle. Certes, ce n'est pas Vénus naissant de l'écume de la mer, mais il s'agit d'une seconde naissance pour lui ou, tout au moins, d'une métamorphose positive:

Lorsqu'il sauta du bac sur le tapis de caoutchouc de la salle de bains, il se trouva aussitôt entouré par une foule de Luciens [sic] qui imitaient ses gestes dans un dédale de miroirs. Puis ils s'immobilisèrent et ils se regardèrent. Le visage avait indiscutablement un air de gravité assez majestueuse – souveraine, fut l'épithète qui se présenta à l'esprit de Lucien – avec un front

² Entre parenthèses soit dit, «Tout l'homme est dans sa chaussure» (Tournier 1978: 310), c'est une vérité pénible qu'affirme avec force le protagoniste du *Fétichiste* aussi, avec quelques exemples historiques à l'appui: on en privait les prisonniers des camps de concentration afin de frustrer toute velléité de fuite; les criminels tortionnaires nazis sans bottes auraient perdu leur autorité et leur violence: «La chaussure... J'ai beaucoup appris sur la chaussure en captivité. Chaque soir dans les baraques, on nous confisquait nos chaussures. C'était pour éviter les évasions. Sans chaussures, nous étions des sous-hommes, des loques humaines, des vrais déchets. D'ailleurs, c'était par la chaussure que nos vainqueurs se distinguaient principalement de nous. La botte... Oui, la botte, c'était toute l'Allemagne de cette époque, toute l'Allemagne nazie. Tenez, au lendemain de la guerre on a fusillé un tas de S.S. tortionnaires. Solution excessive et grossière. Il suffisait de leur confisquer leurs bottes. Mais alors là, définitivement! Plus de bottes, plus de tortionnaires! Le tortionnaire nazi le plus sadique, enlevez-lui ses bottes, donnez-lui à la place des pantouffles, des grosses charentaises en feutre avec des agrafes. Vous en faites un agneau» (309-310).

large et rectangulaire, un regard fixe et dominateur, une bouche épaisse et sensuelle, et il ne manquait même pas ce rien de mollesse dans le bas du visage qui laissait prévoir la naissance de bajoues d'une imposante noblesse. (105-106)

La douche finie, Lucien se retrouve face à un dilemme: il lui faut choisir entre le «tas sombre et gluant de sueur de ses vêtements» (106) qui lui répugnent et un «vaste peignoir de tissu-éponge pourpre» (*Ibidem*) qui appartient à Bob. Comme l'affirme Michel Pastoureau, «Une couleur, ici comme ailleurs, ne vient jamais seule; elle ne prend son sens, elle ne fonctionne que pour autant qu'elle est associée ou opposée à une ou plusieurs autres couleurs» (1990: 373). Dans notre texte, la couleur foncée indéterminée, «sombre»³, sort exsangue de son opposition à la couleur pourpre qui, pour la culture occidentale, est réservée aux consuls de Rome, aux souverains et aux cardinaux.

Après un instant d'hésitation, les dés sont jetés, Lucien s'apprête à se présenter à sa cliente sous sa nouvelle identité, paré du peignoir rouge qu'il vient d'emprunter à Bob. Dans son article consacré à l'étude de l'espace dans ce texte, Marcelle Enderlé rattache la métamorphose du clerc surtout au changement d'espace – «Chaque déplacement du héros dans l'espace se traduit par une transformation, jusqu'à sa métamorphose finale» (1982: 111) – mais le rôle du vêtement, nous semble-t-il, est incontestable. Non seulement le protagoniste passe des couleurs sombres et anonymes de sa tenue d'avocat à la couleur de la vie, de la passion et de la royauté d'une tenue d'intérieur pour homme, mais il renonce globalement à sa vieille carapace – constituée du binôme costume de clerc / chaussures à semelles compensées. Dorénavant il pourra se manifester dans sa véritable identité de nain triomphant drapé d'un peignoir rouge et portant des «babouches de lézard vert» (Tournier 1978: 106) – cet accessoire est un argument sans voix mais très persuasif – comme un sultan des *Mille et une Nuits*:

Il le [le peignoir] décrocha, s'y drapa au point de disparaître sous ses plis, et étudia dans les miroirs une attitude digne et dégagée. Il se demandait s'il se rechausserait. La question était cruciale car en renonçant aux dix centimètres de ses semelles compensées, il avouait, il proclamait à la face d'Edith Watson qu'il était un nain et non un homme petit. D'élégantes babouches de lézard vert qu'il découvrit sous un tabouret emportèrent sa décision. Lorsqu'il fit son entrée sur la terrasse, la longue traîne que formait derrière lui le peignoir trop grand lui donnait un air impérial. (*Ibidem*)

3 Cf. *TLFi* (s.v. *sombre*): «Qui est foncé, tirant sur le brun ou le noir; qui est peu éclatant. Synon. foncé, terne».

À cause de son infirmité, Lucien n'a jamais connu l'amour, il y est initié ce jour-là même par Edith: «Il découvre l'amour ce jour-là, et l'abandon de son costume de clerc et surtout de ses chaussures hautes, l'acceptation de sa condition de nain étaient inséparables dans son esprit de cette éblouissante révélation» (107).

À partir de ce moment-là il entretient une «liaison dont l'ardeur [est] de nature toute physique» (*Ibidem*) avec Mme Watson et il mène une vie double qui est strictement liée à son habillement: d'une part «il demeurerait l'homme petit, vêtu de sombre et hautement chaussé que ses collègues voyaient chaque jour gratter à son grand bureau» (108), et de l'autre, il était «métamorphosé en nain impérial, volontaire, piaffant, désireux et désiré, il soumettait à la loi du plaisir la grande femme blonde à l'accent sophistiqué dont il était la drogue» (*Ibidem*).

Comme il aurait pu s'en douter, Lucien n'est que la réalisation d'un fantasme érotique pour Mme Watson, elle ne lui laisse aucune illusion là-dessus, et les sobriquets peu flatteurs par lesquels elle le désigne dans l'intimité – «ma bricole, mon greluchon, mon gratte-cul, mon godemiché» (*Ibidem*) – lui prouvent sans conteste qu'il est tout simplement «un sexe avec des organes autour, un sexe à pattes» (*Ibidem*):

Elle appelait alors son amant ma bricole, mon greluchon, mon gratte-cul, mon godemiché... Après l'orage, elle lui tenait des discours d'où il ressortait qu'il n'était qu'un sexe avec des organes autour, un sexe à pattes, et, l'appelant maintenant mon pendentif, ma ceinture de lubricité, elle prétendait vaquer à ses occupations intérieures en le portant agrippé à son flanc, comme font les genous leur petit [sic]. (*Ibidem*)

Après une longue période de silence de la part de sa maîtresse, Lucien se rend chez elle, il surprend les voix d'Edith et de Bob qui semblent réconciliés et il en conclut que le charme de sa métamorphose est fini: «Le coup était d'autant plus rude qu'il était plus inattendu. Le couple s'était-il réconcilié? Le divorce était-il remis en question? Par ce retour en arrière, Lucien se sentait non seulement rejeté de la vie de sa maîtresse, mais ramené à sa vie d'autrefois, frustré de la merveilleuse métamorphose qui avait changé son destin» (109). Resté seul avec Edith, il connaît «une haine meurtrière» (*Ibidem*), il met le fameux peignoir rouge, fait semblant de l'embrasser, l'étrangle et s'adonne à la nécrophilie. Du moment que tous les soupçons mèneront à Bob, les lettres de menaces y incluses, il retourne paisiblement à son bureau avec la certitude de son impunité.

Lucien ne se borne donc pas à une récupération de l'estime de soi, ni à une affirmation, quoique tardive, de soi grâce au pouvoir métamorphosant des vêtements: il vit une double vie, «clerc disgracié, petit homme souff-

frant et moqué» (111) et en même temps criminel meurtrier et nécrophile. Il développe un délire de toute-puissance, il se croit un homme supérieur – «un homme à part, supérieur à la racaille géante, irrésistible séducteur et tueur infaillible!» (*Ibidem*), un surhomme élu – «Tout son malheur des années passées, c'était d'avoir refusé l'élection redoutable qui était son destin» (*Ibidem*) – il pense avoir fait de sa vie une œuvre d'art, il s'identifie même au commandant sadique d'un camp de concentration nazi et il en rugit de plaisir comme un fauve:

Dans la grisaille du bureau d'avocat où il passait ses journées, des rêves de despotisme le visitaient. Il avait lu par hasard un document sur Ravensbrück, Birkenau, les camps de concentration nazis réservés aux femmes. Il s'en voyait le commandant, le gouverneur, menant d'un fouet immense de vastes troupeaux de femmes nues et blessées – et il n'était pas rare que les dactylos eussent la surprise de l'entendre pousser des rugissements. (111-112)

En vue de la consécration dont il rêve pour sa nouvelle nature, Lucien commande à son tailleur un «collant rouge sombre» (112), qui est aux antipodes de sa tenue de cleric et qui met en relief, lors de ses sorties, sa musculature et son sexe et il s'affuble aussi d'un «foulard de soie mauve étroitement noué autour de son long cou, à la manière des mauvais garçons d'autrefois» (*Ibidem*). Il commence à susciter la peur chez les hommes de taille normale – qu'il considère avec commisération comme des échassiers – et des fantasmes érotiques quelque peu malsains chez les femmes sexuellement frustrées:

Dès lors les hommes eurent peur du nain rouge, les femmes obéirent à l'obscur fascination qui émanait de lui. Sa vision de la société évolua. Il était le centre inébranlable d'une foule d'échassiers faibles et lâches qui titubaient sur leurs cannes et n'avaient à offrir à leurs compagnes que des sexes de ouistitis. (112-113)

Un soir il rencontre dans un bar de Pigalle Silvio d'Urbino, qui dirige un cirque et qui lui propose de travailler pour lui. «[V]êtu de rouge» (113), il assure les transitions comiques entre les numéros, et il découvre par là une nouvelle forme, communautaire, spirituelle, voire cathartique, de rire qui le réconcilie un moment avec l'humanité du public:

Les rires qu'il faisait déferler des gradins l'exaltaient au lieu de le blesser. Ce n'était plus le rire concret, sauvage, individuel qui avait été sa terreur avant sa métamorphose. C'était un rire stylisé, esthétique, cérémonieux, collectif, véritable déclaration

d'amour pleine de déférence de la foule femelle à l'artiste qui la subjugue. (113-114)

Ces dernières satisfactions de l'amour-propre blessé de Lucien ne font pas long feu: bientôt il ne lui suffit plus de déchaîner les ovations du public, il exige davantage et il s'achemine vers une énième métamorphose vestimentaire, baroque⁴, grotesque⁵ et menaçante. Grâce à un costume qu'il a conçu lui-même, une «salopette en matière plastique rosâtre» (114) il se transforme en «main géante» (*Ibidem*), en «araignée de chair rose» (*Ibidem*) qui sautille de part et d'autre sur la piste du cirque sous les fous rires des enfants et les regards apeurés des mères:

Mais Lucien se lassa de ces menues pitreries [ses intermèdes comiques] qui n'étaient qu'exercices et tâtonnements. Un soir, ses camarades le virent se glisser dans une sorte de salopette en matière plastique rosâtre qui figurait une main géante. À la tête, à chaque bras, à chaque jambe correspondait un doigt terminé par un ongle. Le torse était la paume, et derrière saillait l'amorce d'un poignet coupé. L'énorme et effrayant organe tournoyait en s'appuyant successivement sur chacun de ses doigts, se posait sur son poignet, se crispait vers les projecteurs, courait avec une vélocité de cauchemar, et même grimpait aux échelles, tournoyait accroché par une phalange autour d'une barre fixe ou à un trapèze. Les enfants hurlaient de rire, les femmes avaient la gorge serrée à l'approche de cette immense araignée de chair rose. La presse du monde entier parla de l'entrée de la main géante. (*Ibidem*)

Le choix d'une couleur secondaire qui est souvent – bien qu'arbitrairement – associée à la féminité et à la douceur, la couleur rose, et qui s'obtient en mélangeant du rouge avec du blanc, semblerait annoncer une atténu-

4 Fabienne Roitel démontre, avec bonheur, que «[p]armi les héros qui traduisent une expérience unique de l'extase baroque, le Nain rouge occupe un statut spécifique. C'est une figure essentielle qui se prête à la métamorphose avec virtuosité. Exubérant, obscènement sexué, baroque, travesti, le nain-fétiche, par la surcharge sémantique qu'il assume, isole l'essence du baroque érotique et amorce son élucidation. Dans le dédale de miroirs d'une salle de bain, l'échange crucial de regards que Lucien rencontre à l'instant de son désaveu va alors transmuier son infirmité monstrueuse en une redoutable séduction» (1995: 61).

5 S'inspirant de Bakhtine, Liesbeth Korthals Altes attribue au genre grotesque non seulement «l'hyperbolisation ('l'énorme appareil sexuel' du Nain Rouge) mais aussi, 'l'accentuation des excroissances' [...] l'intérêt prononcé pour les actes du 'drame corporel' [...] et également le motif du déchiquetage, du corps mis en pièces: l'accent porte ici sur l'autonomie qu'acquière certains membres, reléguant le reste du corps au second rang ([après] le 'sexe à pattes', le 'poignet coupé', la main rose qui court)» (1993: 82). Comme il est notoire, le mytheme de la main séparée du corps est présent, entre autres, dans les contes des frères Grimm et dans *La Main d'écorché* de Guy de Maupassant.

tion de la violence et une pacification. En réalité le héros n'en est pas encore là, il lui faut parfaire son œuvre: «Cette gloire ne comblait pas Lucien. Il éprouvait le sentiment d'un manque, d'un inachèvement. Il attendait – sans impatience, avec confiance – quelque chose peut-être, quelqu'un plus probablement» (114); inconsciemment, c'est Bob qu'il attend, son rival qui a été inculpé du meurtre de son épouse et qui est traqué par la police.

Aussi Lucien va-t-il prendre une revanche cruelle sur Bob, «le géant à visage de fille» (116), en l'admettant à participer à ses numéros comme faire-valoir et comme antagoniste: il sera le géant Goliath pour le petit David, le clown «auguste hilare et grossier, à trogne de poivrot» (117) pour le «clown blanc maquillé, pomponné, chaussé d'escarpins, les mollets cambrés dans des bas de soie» (*Ibidem*) et, enfin, il lui servira de piédestal, quand il se hissera sur ses épaules pour atteindre la hauteur vertigineuse d'un géant de deux mètres cinquante affublé d'un long manteau. «Enfin Lucien se juchait à cheval sur son cou et enfilait un immense manteau qui couvrait Bob jusqu'aux chevilles. Et ils déambulaient ainsi, devenus un seul homme de deux mètres cinquante de haut, Bob aveuglé, anéanti par le manteau, Lucien haut perché, impérieux et rageur» (*Ibidem*).

Le sadisme de Lucien s'affine de plus en plus, petit à petit Bob n'est plus ni un rival ni un faire-valoir, tantôt il est réifié – c'est sa «chose» – tantôt il transcende son sexe et il devient un travesti platiné et enrubanné dans une parodie de mariage où Bob incarne la Belle et Lucien le crapaud des fables de Perrault:

Lucien prolongea cette évolution en faisant de son trop raffiné partenaire sa chose et son souffre-douleur. Pourtant rien n'était trop beau pour Bob. Le nain le coiffa d'une perruque platinée, il ajouta à son costume des flots de rubans, des broderies, des dentelles, du duvet de cygne. Finalement, emporté par la logique de son numéro, il imagina le mariage grotesque, sur la marche nuptiale de Mendelssohn jouée au trombone, de cette immense jeune fille neigeusement parée avec le minuscule crapaud rouge qui sautait en coassant aux pans de sa robe. (117-118)

Si la vie devient une œuvre d'art grâce à un costume, la réciproque est possible et la dimension de l'art peut empiéter sur la vie réelle au point que Lucien va identifier Bob, qui joue les rôles féminins dans leurs numéros sur la piste du cirque, avec Edith, épouse et maîtresse infidèle de la gent échassière. Sa soumission et sa possession sont censées le dédommager des injures qu'il a essuyées de la part des hommes de taille moyenne, les échassiers:

Lucien parlait d'elle le soir avec Bob, puis, obsédé par son souvenir, il finit par la confondre avec son compagnon, et comme il lui

importait plus encore de soumettre et d'humilier les échassiers que de leur prendre leurs femmes, il en vint une nuit, chaque nuit, à rejoindre son ancien rival, dans le bas-côté de la caravane où il couchait, pour le posséder comme une femelle. (118)

Après avoir incarné à tour de rôle le nain rouge, la main géante, David terrassant Goliath, l'auguste blanc, le prince charmant transformé en crapaud, Lucien sera, dans son dernier avatar, l'empereur Néron car le peignoir pourpre l'y engage irrésistiblement: «Plus tard, le thème impérial, esquissé par le peignoir pourpre de Bob, reprit possession de lui. Rien n'était plus conforme à la tradition clownesque que de faire évoluer l'auguste – le nom même le suggérait – vers une parodie d'empereur romain» (*Ibidem*). Lucien adoptera dès lors une tunique, un glaive, une couronne et un collier barbare comme symboles du pouvoir. En plus la couleur pourpre du peignoir se prêtera à merveille à l'évocation de l'empereur sanguinaire que fut Néron: «Lucien se drapa dans une tunique rouge qui lui laissait nues ses cuisses torsos et musculeuses. Il portait glaive, collier barbare et couronne de roses. Ce n'était plus l'auguste, c'était le Néron, le gag-Néron, comme le dit un jour d'Urbino toujours en quête de slogans et de textes d'affiche» (*Ibidem*).

Outre le pouvoir mystérieux du peignoir pourpre qui l'a envoûté, Lucien subit la suggestion de son homonymie avec l'empereur romain, il y voit l'inscription de sa destinée. Il se lancera dans une parodie de l'histoire incestueuse et sanguinaire de Néron et d'Agrippine et, immanquablement, Bob sera de la partie en jouant le rôle d'Agrippine:

Quant à Bob, il devint tout naturellement Agrippine. Que Néron ait fait assassiner sa mère après l'avoir eue comme première maîtresse, cela paraissait de bon augure à Lucien (Lucius Nero) qui, ne trouvant pas sa place parmi les modèles honnêtes et courants, s'inspirait volontiers des grandioses turpitudes de l'Antiquité. Il lui plaisait que sa vie prît la forme d'une caricature des mœurs échassières, haute en couleur et tout élaboussée de sang et de sperme. (118-119)

Une dynamique obscure et malfaisante a poussé Lucien jusqu'à ce point sans toutefois effacer la «boule de haine» (119) qui l'accable car, tout compte fait, il se retrouve mécontent de ses exploits. Insensiblement un phénomène inconnu – «un souffle tiède et printanier» (*Ibidem*) provenant des gradins du cirque – dissipe le charme qui l'a bloqué dans un cercle infernal:

Il avait remarqué que si les adulations du public ordinaire étaient sans influence notable sur la boule de haine qui pesait lourd et dur dans sa poitrine, parfois cependant un souffle tiède

et printanier semblait lui parvenir des gradins et singulièrement du sommet des gradins, des derniers bancs qui se perdent dans l'ombre du chapiteau». (*Ibidem*)

Cette expérience est si forte qu'il exige de son patron de réserver le spectacle du 24 décembre à un public spécial, un public à sa taille, d'enfants de moins de douze ans, qui ne sont pas encore des spécimens d'échassiers. Face à l'incompréhension de M. d'Urbino Lucien s'exclame: «– Ça veut dire que pour une fois j'aurai un public à ma taille! Vous comprenez, non? Je ne veux pas un échassier, pas un seul!» (120).

M. d'Urbino hésite mais consent à cette lubie de star. Le narrateur et l'auteur avec lui, ne révèlent pas au lecteur les détails du spectacle. Libre à chacun d'imaginer la nature de l'exhibition d'après les réactions enthousiastes des enfants – l'ovation, l'orage de tendresse, la tempête de douceur, le triomphe – en tout cas il découvre, enfin!, le bonheur:

Ce que fut le numéro du nain rouge ce jour-là, nul ne le sait car il n'eut pas d'autres témoins que les enfants, et il leur fit jurer le secret. À la fin du spectacle, ils lui firent une ovation formidable, et lui, planté dans la sciure sur ses jambes inébranlables, les yeux fermés de bonheur, il se laissa submerger par cet orage de tendresse, par cette tempête de douceur qui le lavait de son amertume, l'innocentait, l'illuminait. Puis les enfants par milliers croulèrent sur la piste, l'entourèrent d'un flot tumultueux et caressant, le portèrent en triomphe avec des chants. (121)

La métaphore filée de l'eau s'allie à l'oxymore entre les phénomènes atmosphériques violents – l'orage et la tempête qui peuvent submerger, tout comme l'orage passionnel que Lucien a affronté avec Edith⁶ – et les états affectifs positifs – la tendresse et la douceur jusqu'alors ignorées – passe par l'image du baptême des éléments – l'innocentait – pour enchaîner sur une image de lumière et pour conclure sur le «flot tumultueux et caressant» – encore un oxymore – qui prélude à l'apothéose. Grâce à l'amour pur des enfants, Lucien est lavé de ses douleurs et de ses méfaits; après sa descente aux enfers, il renaît à la vie, il accède à une existence de bonheur.

Cette conclusion pourrait sembler naïve mais, comme le suggère pertinemment David G. Bevan, «[l]a fascination de l'enfance, de sa beauté, de son innocence, de sa clarté de vision, ne devrait point surprendre chez un auteur qui considère qu'il atteint le sommet de son art lorsque les enfants aussi le comprennent et l'apprécient» (1986: 19). Finis les crimes, finie la parodie de l'empereur incestueux et matricide, finie la solitude radicale qui

6 Cf. «Après l'orage, elle lui tenait des discours d'où il ressortait qu'il n'était qu'un sexe avec des organes autour» (Tournier 1978: 108).

accable tous les personnages tourniériers⁷. Lucien sera tout simplement l'empereur des enfants porté en triomphe par les siens:

– Laissons-le, leur dit d'Urbino. Il est avec les siens, il est fêté par son peuple. Pour la première fois de sa vie peut-être, il n'est plus seul. Quant à moi, je tiens mon slogan: Lucius Gag-Néron, l'empereur des enfants. Je vois déjà mon affiche, le Nain rouge en toge avec son glaive et sa couronne, et la foule, la foule immense des petits dont pas un seul ne le dépasse d'un centimètre! Mais quelle matinée, mes amis, quelle matinée! (Tournier 1978: 121)

On ne pourra donc que tomber d'accord avec Jonathan F. Krell lorsqu'il écrit que «[c]'est au prix d'une longue dégradation douloureuse que le héros tournierien enfin s'épanouira glorieusement. Toute résurrection présuppose une mort; tout rite de passage exige une épreuve» (1992: 181).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bevan D.G., 1986, *Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi.
- Enderlé M., 1982, *L'espace dans «Le Nain Rouge»*, nouvelle de Michel Tournier, «Littératures» 5: 111-116.
- Korthals Altes L., 1993, *Du grotesque dans l'œuvre de Michel Tournier*, «Revue des Sciences Humaines» 4: 77-91.
- Krell Jonathan F., 1992, *Tournier et le mythe de liberté*, «Romanische Forschungen» 104.1-2: 181-189.
- Pastoureau M., 1990, *Une histoire des couleurs est-elle possible?*, «Ethnologie française» 20.4: 368-377.
- Roitel F., 1995, *Le Baroque érotique chez Michel Tournier*, «Études littéraires» 28.1: 61-66.
- Tournier M., 1977, *Le Vent Paraquet*, Paris, Gallimard (Folio, 1138).
- , 1978, *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard (Folio, 1229).
- , 1996, *Quantité et qualité* in *Le Miroir des idées*, Paris, Gallimard (Folio, 2882).
- , 2002, *Les tatouages*, in *Célébrations*, Paris, Gallimard (Folio, 3431).

TLFi: *Trésor de la Langue Française informatisé*, en ligne: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

7 «La question – dans tous les sens du terme – de la solitude humaine, et des diverses réponses à cette condition, est posée dès la première page des écrits de Tournier par le choix de Robinson Crusoé comme premier héros et première victime. Il s'agira là d'un thème qui restera constamment, douloureusement présent [...]. Il sera présent également à travers les contes dans les multiples manifestations de la marginalité, cette frange douteuse de la société qui comprend chez Tournier – mais sans les réunir – homosexuel, nain, fétichiste, gitan, travailleur immigré et d'autres encore» (Bevan 1986: 15).

«LE PETIT ÉCHO DE LA MODE»: RACONTER LA MODE AU DÉBUT DES ANNÉES 50

Alba Pessini

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

La lecture des magazines féminins contemporains donne l'impression que ces derniers sont avant tout des boîtes à images où ce sont les photos, les montages visuels qui racontent une histoire autour du vêtement qui est présenté. Le paysage, le contexte, l'éclairage, la femme qui le porte ont une importance fondamentale au détriment du texte qui le décrit, souvent très réduit et essentiel. La mode, entre le XX^e et le XXI^e siècle, semble avoir choisi de se présenter à travers le visuel, mais il n'en a pas toujours été ainsi. La différence est frappante lorsque l'on s'attache à feuilleter avec attention des magazines datant de la moitié du siècle dernier. Nous essaierons dans notre travail de retrouver la saveur des 'mots de la mode' de cette époque, une mode qui était plus souvent à lire qu'à regarder.

Avant même de nous concentrer sur le sujet qui fera plus précisément l'objet de cette étude, il nous semble indispensable de poser quelques jalons qui fourniront au lecteur un aperçu sur la naissance et sur le développement des revues consacrées au public féminin, de la presse féminine, de ce qu'Evelyne Sullerot, dans *Histoire de la presse féminine en France, des origines à 1848*, présente comme les précurseurs des journaux féminins. Parmi les gazettes mondaines qui répondent à cette définition, une en particulier retient notre attention, «Le Mercure Galant», fondé en 1672 par Donneau de Visé qui a pour objectif, selon la définition de Bernard Croquette, «de fournir au public parisien et provincial des nouvelles de la Cour et de la ville, et de rendre compte de tous les événements, mondains [...] et littéraires» (2013). Au-delà des anecdotes mondaines, rappelons que cette publication a, à la fin du XVII^e siècle, son mot à dire concernant la querelle des Anciens et des Modernes en accueillant certains écrits de Fontenelle où il défend les Modernes. Elle s'enrichit au fil du temps à travers des «nouvelles et des

pièces de vers, des énigmes et des histoires fabuleuses dont la fin est différée de numéro en numéro» (*Ibidem*). L'aspect qui intéresse notre propos se manifeste par la présence d'une chronique où l'on décrit la mode du temps, mais le texte écrit ne semble plus suffire puisque les gravures qui apparaissent dans «Le Mercure galant» du mois d'octobre 1678 seraient les premières insérées dans une publication de ce genre. Il ne manque pas non plus l'occasion de fournir un peu de lustre à quelques commerçants qui voient leurs noms et adresses apparaître dans les colonnes du périodique. Dès lors, les quelques éléments que nous avons mentionnés dans ces lignes seront des constantes qui animeront tout journal féminin selon l'époque et les enjeux du moment.

D'après le *Dictionnaire des journaux et gazettes du XVIII^e*, d'autres périodiques au début de ce siècle concentrent une partie de leur intérêt sur la mode; c'est entre autres le cas du «Cabinet des nouvellistes» (1728) que La Mésangère, directeur du «Journal de la Mode et du Goût», en citant la liste des premiers journaux de mode, indique comme le plus ancien. Le destinataire de cette presse, d'implicite devient explicite pour la première fois avec le titre, le «Journal des Dames» (1759-1799), toutefois l'aspect vestimentaire n'y intervient que timidement. Le «Cabinet des Modes» qui paraît en 1785 éclaire son contenu dans un intitulé plus vaste: «Cabinet des Modes, ou les Modes nouvelles Décrites d'une manière claire et précise, et représentées par des Planches en Taille-douce, enluminées»¹. Voilà donc la nouveauté, ce périodique insère de très belles gravures de toilettes féminines et accorde une large place aux adresses de celles et de ceux qui les confectionnent. Sans entrer dans les détails, il est intéressant de remarquer que le ton de cette presse est plutôt léger, sans aucune prétention morale ou éducative.

C'est cependant au cours de la première moitié du XIX^e siècle que le journal de mode va multiplier ses titres. Les raisons de cette croissance sont à rechercher dans de nouvelles formes de diffusion, mais aussi dans une société en changement où la bourgeoisie s'impose désormais avec ses valeurs (famille, religion, éducation, morale) qui animeront les thèmes de fond de ces périodiques. La presse féminine de cette époque, selon Claire Blandin, est un «musée des représentations et des attitudes sociales imposées aux femmes» (2011). Il est impensable, en effet, qu'en ces années-là où la presse est avant tout «une presse politique d'engagement et de commentaire [...], les femmes se mêlent de politique [...]: il s'agit de leur proposer un journal

1 «Après des débuts difficiles [...], le “Cabinet des Modes” a connu un succès certain, attesté par l'existence des contrefaçons et des émules anglais, hollandais et italien, et par le fait qu'après un an le besoin s'est ressenti d'augmenter la fréquence de parution: 3 fois par mois au lieu de 2. Ce changement implique un changement de prix et de titre. Mais ce “Magasin des Modes nouvelles” est présenté expressément comme la continuation du “Cabinet des Modes”. [...] Quand le “Magasin des Modes nouvelles” deviendra le “Journal de la Mode et du Goût” (15 févr. 1790) cette continuité n'est pas explicitée, mais devient claire par le fait que le prix, l'éditeur et la présentation sont identiques. On peut donc considérer que ces 3 journaux n'en forment qu'un, qui aurait paru de 1785 à 1793».

différent» (*Ibidem*). La femme issue de la bourgeoisie est donc la première interlocutrice de ce type de journal qui a comme préoccupation essentielle de dispenser des conseils concernant la vie quotidienne des épouses aux prises avec la famille, les enfants, les problèmes d'intendance. Il s'agit de les aider dans l'organisation du foyer et de suggérer des solutions.

Le «Petit Écho de la mode» répond, nous semble-t-il, à l'ensemble de ces caractéristiques, mais voyons dans le détail les rubriques qui le composent. Comme cela arrive souvent à cette époque, il succède à un autre journal, «Le Petit journal de la mode», en difficulté, que Charles Huon de Penanster rachète. Nous sommes face à une publication à caractère familial et féminin; le site qui retrace son histoire souligne: «Charles Huon de Penanster, son épouse Claire Le Roux qui sera l'âme du magazine et Emmanuel Ferré, ami et associé de la première heure, s'adressent ainsi aux mères de familles qu'aucun journal ne touche jusqu'alors.»². Il nous est permis de douter de la nouveauté absolue de la formule du journal vu que «Le Conseiller des Dames et des Demoiselles» (1847-1892) manifestait déjà dans son titre³, si l'on en croit l'analyse approfondie qu'en fait Chloé Antoine dans son mémoire d'étude, de nombreux points communs avec notre périodique. Cependant, la longévité de ce dernier qui se maintient pendant plus d'un siècle (1880-1983) souligne le succès qu'il obtient auprès du public féminin. Son tirage passe de 5 000 à 100 000 exemplaires lors de l'insertion d'un roman-feuilleton, puis à 200 000 quand un patron gratuit est fourni aux lectrices (fin du XIX^e), pour arriver enfin à un million d'exemplaires dans les années soixante du siècle dernier.

Nous avons choisi de nous intéresser au début des années 1950 pour différentes raisons: tout d'abord, l'après-guerre est une période en pleine effervescence où l'élan pour la nouveauté, le désir de laisser derrière soi des années noires est un des objectifs de la nouvelle société; en 1955, le journal change de titre et devient l'«Écho de la Mode», mais surtout la mode se popularise. C'est l'époque des débuts du *ready to wear*, du prêt-à-porter qui marque un passage important entre une mode où la figure de la couturière, qui copie ou imite selon l'air du temps les modèles de la haute couture, s'avère centrale, à une mode qui s'industrialise⁴. Au début des années cin-

2 Cf <http://www.petit-echo-de-la-mode.fr>.

3 «Le titre du périodique met en exergue, en premier lieu son caractère instructif et éducatif – à la fois pour la dame et pour l'enfant. Le prospectus du journal décrit lui aussi les vertus de la revue en mettant l'accent sur ses qualités de conseillère en économie domestique, apportant des connaissances aux mères et aux jeunes filles sur la gestion et l'organisation du foyer» (Antoine 2010: 19).

4 «L'expression prêt-à-porter remplace le mot confection dans le langage courant. À ce changement anecdotique de vocabulaire correspond un changement plus profond: l'intégration du vêtement à l'ère industrielle. La complète industrialisation du vêtement impliquait sa soumission à l'impératif fondamental de la fabrication en série: le modèle unique. Le prêt-à-porter n'est que le processus d'unification des divers modèles vestimentaires de la société bourgeoise classique dans un modèle unique et industrialisable» (Soral 2001: 226).

quante, cependant, «Le Petit Écho de la mode» n'en est pas encore là. À cette époque c'est encore la confection qui occupe le devant de la scène.

Notre périodique relève par son contenu du magazine pratique, familial et s'adresse aux ménagères, aux mères de familles mais aussi aux jeunes filles. La structure du journal dans ces années intègre de nombreuses rubriques que nous essaierons de passer en revue pour mieux cueillir sa tendance. Leur enchaînement (le magazine n'affiche pas de sommaire), selon la longueur des sujets affrontés, varie de peu et permet aux lectrices d'y retrouver leurs pages préférées. Il s'agit pour le magazine de fournir à ses abonnées ou à ses lectrices occasionnelles non seulement des conseils saisonniers au moment de reprendre la routine après les vacances et «prouver [leur] effet bien-faisant» mais aussi pratiques, pour faciliter la vie quotidienne des ménagères pour ce qui est du bien être du foyer (combattre le froid hivernal à travers un chauffage adéquat, réparer le robinet qui goutte, changer le papier peint de l'appartement). La maîtresse de maison à court d'idées pour les repas trouve selon la saison (en septembre les artichauts, les aubergines, le céleri-rave sont à l'honneur; en juillet c'est la tomate qui l'emporte – en coulis, hors-d'œuvre, potages et conserves – ou des mets simples à emporter pour le traditionnel pique-nique – le carré de veau en gelée (!) –; en décembre les qualités de la soupe et ses variantes sont égrenées) des recettes gourmandes. Les bonnes manières sont de la partie et les jeunes femmes apprennent à se tenir quand elles logent chez autrui, respect et discrétion sont les qualités requises; on leur livre aussi un décalogue pour qu'elles sachent comment s'asseoir, à quel moment s'asseoir et se lever et quand il est nécessaire de céder sa place.

La femme d'intérieur se doit d'être à même de dresser une table et de soigner tout particulièrement le linge et la vaisselle en sachant les varier selon l'occasion: pour un baptême la «nappe s'habille de toile rose. Roses aussi les assiettes décorées d'une colombe en vol»; pour un dîner important «la table revêt sa parure de gala. Nappe de toile ancienne à jours Venise avec au centre un surtout de cristal fleuri» (n. 38, 21/09/1952: 9)⁵.

Le périodique aborde aussi d'autres thèmes qui interpellent de plus près les femmes quant à leur vie sociale et professionnelle. Il s'interroge sur les bienfaits des prestations sociales, il informe les citoyennes qui sont appelées à participer à la vie politique sur «Comment naît une loi» en fournissant l'explication de la terminologie juridique qu'il est, dans ce cas, nécessaire de maîtriser. De façon plus générale, «Le Petit Écho de la Mode» traite les sujets que le monde politique débat au cours de ces années: «L'Europe unie n'est pas une idée nouvelle». Tout en informant, il publicise de nouveaux emplois particulièrement adaptés aux femmes comme la carrière d'assistante sociale, s'interroge sur les débouchés des études de Droit ou encore

5 Nous adopterons désormais pour renvoyer à notre périodique et afin d'en faciliter la référence le même ordre: numéro, date, page (bon nombre d'articles ne sont pas signés ou bien simplement signés d'un prénom, d'autres signés en entier).

répond aux questions d'une lectrice qui s'informe, par exemple, sur ce que pourra être l'avenir de son enfant qui a échoué au baccalauréat.

La rubrique tenue par «Le Docteur» s'intéresse à la santé et informe sur les maladies⁶ telles que la leucémie (n. 31, 30/07/1950: 4), une autre par «l'Avocat» donne des conseils légaux pour que les femmes soient capables de sauvegarder leurs droits, c'est le cas de «Ne signez jamais un acte sans l'avoir lu d'un bout à l'autre» (n. 15, 15/04/1951: 23).

Les pages du journal accueillent aussi des rubriques plus culturelles sur des écrivains (Dostoïevski, Courteline), des musiciens (Bach pour le deux centième anniversaire de sa mort), des pays étrangers, ou encore des régions françaises. Nombreux sont les comptes rendus des pièces qui ont animé les scènes parisiennes dans une rubrique intitulée, selon l'année, «Ce que fut la saison théâtrale» ou «Petit bilan de la saison théâtrale». On y retrouve les grands noms des metteurs en scène de l'âge d'or du théâtre français comme Jean-Louis Barrault, Louis Jouvet, Jean Vilar et des comédiens dont la réputation n'est plus à faire: Pierre Brasseur, Madeleine Renaud, Pierre Bertin, Jean Desailly, Robert Lamoureux. Les conseils pour la gente féminine et la famille, là encore, ne manquent pas⁷. Des pages détachables contiennent des romans feuilletons qui fidélisent le public; un 'concours-référendum' est annoncé dans le numéro 37 du 14 septembre 1952 pour connaître celui qui a été le plus apprécié parmi ceux qui ont paru d'octobre 1951 à septembre 1952, le périodique souligne que: «De nombreux prix récompenseront votre goût littéraire et votre perspicacité».

La rubrique «Grands et petits échos» sont des brèves concernant des anecdotes, des curiosités ou des événements d'ici et d'ailleurs avec un caractère très hétérogène: le changement de l'uniforme des facteurs (n. 33, 17/08/1952: 19), les débuts de la télévision en couleurs (n. 5, 04/02/1951: 7), l'emplacement pour la construction du palais de l'UNESCO (n. 32, 21/09/1952: 23), le 67^e salon des femmes peintres qui couronne le succès posthume de Mlle Séraphine⁸ (n. 32, 12/08/1951), ou encore la célébration du cinquantenaire de l'Académie Goncourt (n. 31, 30/07/1950: 23).

6 «Cette presse féminine accueille et développe également le discours médical à destination des femmes. Ces experts sont autorisés par leur titre à encadrer les soins apportés par les femmes à l'ensemble de la famille» (Blandin 2011).

7 Le chapeau d'introduction à l'article de Joseph Brandicourt de la saison 1950-1951 nous paraît éloquent: «Il ne s'agit pas de vous [...] présenter une vue et une appréciation d'ensemble des pièces qui ont été jouées sur les scènes parisiennes. Nous ferons d'ailleurs un choix – un peu arbitraire évidemment – parmi celles que nous avons vues. Si nous ne devions parler que des seules pièces que l'on peut voir 'en famille', notre chronique serait brève. Qu'il soit donc bien entendu que le théâtre n'est pas un lieu où l'on conduit habituellement des enfants ou les jeunes. Nous nous adressons à des adultes pour les informer» (n. 34, 26/08/1951: 3) ou bien encore à propos de Marcel Aymé et de sa pièce *La tête des autres*, jouée à l'Atelier pendant la saison 1951-1952, il souligne: «Ce n'est pas un romancier pour dames et jeunes filles. Son langage est comme sa jument, souvent très vert. Et au théâtre il ne prend pas plus de ménagement pour les oreilles des spectatrices» (n. 33, 17/08/1952: 4).

8 La vie de Séraphine Louis ou Séraphine de Senlis a été reprise dans le film *Séraphine* réalisé par Martin Provost en 2008.

Enfin, pour terminer l'éventail des rubriques proposées par le périodique, il ne faut pas oublier que «Le Petit Écho de la Mode» incarne les valeurs d'une France catholique et les réflexions qui nourrissent la section «Le jardin des âmes» sont souvent des problématiques qui s'intéressent à des sentiments fréquents auxquels les lectrices doivent faire face, comme la peur, mais aussi des réflexions plus centrées sur l'éducation des enfants, les espoirs et les déceptions des jeunes filles, le mariage.

L'espace consacré à la mode proprement dite occupe, en moyenne, selon la longueur du journal, de 10 à 12 pages. Le début des années cinquante est particulièrement florissant au niveau de la création. L'événement qui marque le monde de la mode de l'après-guerre, en 1947, est le défilé d'un nouveau couturier, Christian Dior, et l'avènement de ce que l'on a appelé le *new-look* qui propose une nouvelle silhouette de femme⁹. Si les nouveautés introduites vont en premier lieu toucher la haute couture, ce style nouveau ne se limite pas à un cercle aussi restreint mais va trouver des émules; les périodiques féminins s'adaptent à la nouvelle tendance et proposent des modèles sous forme de patrons s'inspirant aux créations de Dior mais aussi à d'autres grands couturiers. Les lectrices peuvent ainsi, en se procurant les tissus, imiter des modèles qui ne sont plus uniquement produits pour une élite.

«Le Petit Écho de la Mode» remplit d'une certaine manière cette fonction de relais entre la haute couture et la confection, dirons-nous, faite maison. Nous sommes encore à une époque où les femmes selon l'heure, la circonstance ou le lieu n'hésitent pas à varier leur tenue et leurs accessoires, et notre périodique y est particulièrement attentif. Selon le numéro, il affiche sur la couverture des illustrations qui renvoient aux vêtements de saison que les lectrices retrouveront au fil des pages. De façon générale, les pages 5 invitent les femmes à prendre le pouls de ce que propose les grands couturiers (seul moment où quelques photos en noir et blanc sont introduites, dénotant par là même le caractère particulier de l'insertion), le n. 31 du 30 juillet 1950 dans sa «Revue d'été» s'intéresse aux couvre-chefs féminins où prime le canotier et les robes légères en foulard, en tulle plissée ou en mousseline de Christian Dior, Jacques Heim et de Florence; le n. 36 du 3 septembre 1950 se soucie de «L'arrière-saison», du vestiaire de septembre

9 «Le premier mannequin apparaît exhibant une robe qui descend bien en-dessous du mollet, appuyé à la taille, et qui moule les épaules leur rendant leur courbe naturelle; la poitrine est offerte. Fini les *paddings*. La silhouette se veut féminine. Le numéro deux présente une robe plissée qui virevolte sur un... jupon! Personne n'avait plus vu de jupon depuis vingt ans! Fascinant, le défilé se poursuit: tailleurs à vestes brodées, casquettes retenues par une mousseline nouée sous le menton, jupes corolles... Tout est simple, mais élégant, et l'innovation est là, l'arme secrète de Dior, le *new-look* qui exige que l'ourlet de la robe ou de la jupe soit à quarante centimètres du sol. [...] Carmel Snow, la directrice du puissant Harper's Bazaar, a assisté à la présentation. Elle fait la pluie et le beau temps en matière de mode. Son verdict est capital. Elle laisse tomber, s'adressant à Christian Dior: "... vos robes... sont merveilleuses!" Une déclaration qui va faire le tour du monde et lancer la mode du *new-look*» (Clade 2008: 177).

où la robe «est faite à la fois pour des courses à travers Paris et pour des randonnées campagnardes [...]. Elle doit vous garder une silhouette libre et simple [...] vous protéger de la fraîcheur des matins et des soirs». La flanelle et le jersey sont les tissus retenus. Le n. 48 du 26 novembre 1950 s'occupe des «Premières fourrures» provenant des ateliers de J. Heim et Schiaparelli. La haute couture s'attache aussi au temps libre, dans le n. 15 du 15 avril 1951, elle conseille pour un printemps «souvent aigre» selon la destination «des petits vêtements commodes et nouveaux [...] le blouson en suédine, le spencer ajusté, en jersey rayé, [...] le cardigan mince, souple et chaud» pour un week end à l'hôtel; si l'on préfère la tente, la jupe étroite est vivement déconseillée au profit de «la robe en toile de laine, à manches courtes [...] avec sweater, blouson ou cardigan de tricot. [...] À moins que vous ne portiez le pantalon avec chic: il est commode pour le camping». La page de la haute couture introduit aussi les grandes maisons, le n. 38 du 21 septembre 1952 est consacré à Pierre Clarence chez qui collaborent deux modélistes Mlle Christiane et M. Avelline. Ce qui nous a semblé digne d'intérêt dans la présentation est la place accordée aux mannequins qui ont désormais un rôle à jouer¹⁰:

La charmante équipe de mannequins aide à donner à la maison son atmosphère: MICKIE, la distinction même, plaît beaucoup aux clientes; Martine, grande, brune, très exotique, est dans la vie une épouse et une maman des plus bourgeoises; Louise, une méridionale gracieuse et nonchalante, parle parfaitement l'anglais et l'italien; Edmée, blonde dansante et menue, espère bientôt quitter la «cabine» pour seconder son époux, futur médecin; quant à Colette, blonde sportive, et mince au teint ravissant, elle est si volontiers distraite qu'elle faillit un jour présenter une robe de mariée... en gants noirs!

Les créations des grands couturiers restent, pour beaucoup de lectrices du «Petit Écho de la Mode», bien au-delà de leurs possibilités économiques et le premier l'objectif du journal n'est pas de faire rêver les femmes mais de leur donner l'occasion de trouver le ou les modèles qu'elles pourront se permettre de confectionner elles-mêmes grâce aux patrons-modèles. L'un d'eux est offert gratuitement dans chaque numéro avec toutes les indications nécessaires pour sa réalisation (n. 33 du 17 août 1952, «un ensemble de demi-saison»; n. 37 du 14 septembre 1952, «deux toilettes différentes dans leur aspect et leur utilisation»).

¹⁰ «Le new-look consacre aussi une nouvelle profession, celle de mannequins, lesquelles commencent une ascension triomphale. Elles ont pour nom, Bettina, Praline, Doudou, Louise, Tania, Victoire... et sont aussi connues que les couturiers dont elles portent les couleurs. Christian Dior prédit: "Encore un peu de temps, et vous verrez les plus jolies femmes de la société postuler pour devenir mannequin"» (Clade 2008: 179).

Dans ces années, la mode d'hiver propose des manteaux de coupe et de forme très variées: on porte des paletots trois-quarts ou forme godet, des manteaux droits resserrés à la taille par une ceinture, plus amples aussi et parfois même réversibles, fermés droit, en biais ou croisés selon le boutonnage, les cols peuvent se présenter grands, à revers tailleur ou à écharpe et le col châle semble avoir un succès certain, la martingale en orne souvent le dos. Les tailleurs s'apprêtent de différents tissus selon la saison, la coupe de la jaquette est le plus souvent étroite à la taille d'où part une basque qui repose sur la jupe fourreau, la jupe peut aussi être droite. Cette dernière prend de l'ampleur, si on choisit de l'assortir d'une blouse, grâce à de grands plis souples. Les plissés sièent tant aux jupes qu'aux robes, ils se présentent selon le modèle en larges plis ronds, plis repassés, plis plats, plis couchés, en groupes de plis aussi, ou en quilles plissées. Inutile de souligner qu'en ce début des années 50, le pantalon n'est pas apprécié dans la garde-robe d'une femme si ce n'est pour des occasions bien précises: les sports d'hiver où il prend l'allure d'un fuseau, pour une promenade ou un voyage le corsaire est toléré.

Tous les modèles vestimentaires publiés dans le périodique, à quelques exceptions près, sont tous disponibles en patrons pouvant être commandés; ils font l'objet d'une description détaillée quant aux tissus utilisés. Parmi ces derniers, nous en trouvons certains qui nous sont familiers comme le jersey, le tweed, la flanelle, l'alpaga, le taffetas, le satin ou encore la soie, d'autres ne sont pas inconnus aux professionnels et aux couturières mais pour un public qui, aujourd'hui, n'a plus les outils suffisants pour interpréter un vocabulaire de la confection, certaines descriptions des modèles soulignent la présence d'un lexique oublié ou tout simplement qui a changé au profit de mots que la mode contemporaine a introduits. Nous donnerons ici quelques exemples afin d'illustrer nos propos. Commençons par la soie que nous avons rangée parmi les toiles dont le nom est bien connu à moins d'avoir à faire avec un terme comme tussor qui renvoie à «une étoffe de soie d'origine indienne fabriquée avec la soie du ver à soie sauvage» (*TLFi*: s.v. *tussor*). La demi-saison propose (que ce soit pour l'automne ou le printemps) des manteaux, des vareuses en ratine, «une étoffe de laine croisée, épaisse et chaude, ayant subi le ratinage [...]. Opération qui consiste à tirer en dehors les poils de certaines étoffes et à les friser en leur donnant l'aspect de petit boutons à la surface du tissu» (*TLFi*: s.v. *ratine*); des paletots en faille, «tissu en soie ou en rayonne à gros grains formant des côtes» (*TLFi*: s.v. *faille*). Le crêpe se décline en différentes variantes dans un numéro où les robes de mariée et de cortège s'affichent dès la couverture: crêpe satin, tissu moelleux satiné à l'endroit et opaque à l'envers; crêpe georgette, tissu «très fin et léger en soie naturelle ou artificielle» qui orne le fourreau dans la partie basse de «quilles plissées soleil» (n. 48, 26/11/1950: 17). Cette étoffe à l'aspect ondulé «dont la texture grenue est obtenue par une forte tension

des fils», selon le tissage peut se présenter plus ou moins légère; en effet le crêpe marocain est «assez épais à gros fils de trame ayant du tombant», indispensable pour la tenue d'une robe dont l'effet doit être immédiat. Les robes, les vestes ou les canadiennes, ces dernières habillant les passionnés de sports d'hiver, sont bien souvent en serge, c'est-à-dire «présentant de fines côtes obliques».

Les illustrations, dans le cas des étoffes, n'aident pas forcément à reconnaître un tissu, il en va toutefois différemment pour certains accessoires notamment les chapeaux et les chaussures, où le dessin de souliers à talons lacés à la cheville nous éclaire sur le terme de cothurnes qui les définit. Le petit béguin de dentelles qui accompagne la toilette de la mariée est une «coiffe très collante» (*TLFi*: s.v. *béguin*) qui ne ressemble plus guère à son aïeul porté autrefois par les béguines avec un ruban qui se nouait sous le menton ni à ce qui aujourd'hui sert de couvre-chef aux nouveaux nés.

«Le Petit Écho de la Mode» veut s'adresser à un public le plus vaste possible de parisiennes et de provinciales qu'elles soient aisées ou d'une classe sociale inférieure, voilà pourquoi à côté des pages sur la haute couture et des illustrations des habits proposés en patrons pour l'achat, le journal tente d'aiguiser l'ingéniosité et l'habileté des lectrices et propose quelques astuces qui aident à confectionner «un nouveau tailleur [...] dans un vieux complet d'homme» (n. 37, 10 septembre 1950: 5), à utiliser les parties encore bonnes d'un vieux manteau de fourrure pour en enrichir un autre (n. 49, 03/12/1950: 7), à varier le port d'une même robe en jouant sur les accessoires (n. 32 12/08/1951: 24).

Notre journal, qui raccourcira son nom en 1955, voit son déclin se produire à partir des années 70: l'introduction d'autres magazines, leur fragmentation en magazines plus spécialisés, d'autres moyens de communication, une société qui change plus vite que la capacité de moderniser véritablement forme et contenu sont quelques-unes des raisons qui conduiront à sa fermeture. Il reste un outil indispensable pour la mémoire de plusieurs époques, une source intarissable d'informations d'ordre différent mais aussi le miroir d'un goût et d'une esthétique révolus.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Antoine C., 2010, *Un journal féminin au milieu du 19^e siècle: Étude du Conseiller des Dames et des Demoiselle de 1847 à 1853*, Diplôme national de Master en cultures de l'écrit et de l'image sous la direction Christian Sorel, Université Lumière Lyon 2, en ligne: <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-56877> (consultation: 18/06/2013).

- Blandin C., 2011, *Médias: paroles d'experts / paroles de femmes*, «Histoire@Politique. Politique, culture, société» 14, en ligne: www.histoire-politique.fr. (consultation: 06/09/2013).
- Clade J-L., 2008, *Se vêtir. Art et histoire de plaire*, Yens-sur-Morges, Cabédita.
- Croquette B., «Mercure Galant», in *Encyclopædia Universalis*, en ligne: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/le-mercure-galant/> (consultation: 19/09/2013).
- «Petit Écho de la Mode», 1950, n. 29, 16 juillet; n. 31, 30 juillet; n. 36, 3 septembre; n. 48, 26 novembre; n. 49, 3 décembre, en ligne: <http://www.petit-echo-de-la-mode.fr/> (consultation: 02/09/2013).
- , 1951, n. 5, 4 février; n. 15, 15 avril; n. 32, 12 août; n. 34, 26 août, en ligne: <http://www.petit-echo-de-la-mode.fr/> (consultation: 04/09/2013).
- , 1952, n. 33, 17 août; n. 37, 14 septembre; n. 38, 21 septembre, en ligne: <http://www.petit-echo-de-la-mode.fr/> (consultation: 05/09/2013).
- Surrellot É., 1966, *Histoire de la presse féminine en France, des origines à 1848*, Paris, Armand Colin.
- Soral A., 2001, *Contribution sérieuse à l'étude du vêtement et de la mode*, in F. Monneyron (ed.), *Le vêtement*, Paris, L'Harmattan: 223-243.
- TLFi – *Trésor de la Langue Française informatisé*, en ligne: <http://atilf.atilf.fr/>.
- Van Dijk S., «Le cabinet des modes», in *Dictionnaire des journaux 1600-1789*, en ligne: <http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr> (consultation: 6/09/2013).

LA DAME AUX CATLEYAS

Paola Placella Sommella
UNIVERSITÀ DI ROMA «LA SAPIENZA»

Parmi tous les personnages féminins de la *Recherche*, Odette est sans doute celui qui recueille en soi des données très importantes sous plusieurs aspects, internes et externes au mécanisme du roman. Des données qui font bien comprendre sa psychologie, ses rapports avec les autres personnages et son ascension mondaine, mais qui, grâce au soin que le Narrateur a mis à décrire son habillement et le décor de ses appartements, donnent des références précieuses permettant d'établir des points de repère dans la chronologie si élastique et si discordante de la *Recherche* où se juxtaposent très souvent des «anachronies par rétrospection ou anticipation» et aussi des points de contact très importants avec la peinture de la fin du XIX^e siècle (Genette 1972: 121).

Dans *Du côté de chez Swann*, le Narrateur, enfant, va voir son oncle Adolphe un jour qui n'était pas réservé aux visites de ses parents et il y rencontre une jeune femme habillée de soie rose, avec un collier de perles au cou qui est en train de manger une mandarine. Il sait déjà qu'elle appartenait à ce monde d'actrices ou de cocottes que son oncle fréquentait mais qu'il n'avait pas la permission de présenter aux femmes de sa famille et d'autant plus à son jeune neveu. Elle n'apparaît pourtant pas à celui-ci différente des autres femmes qu'il connaît car elle a un regard bon, une voix douce, un «air modeste et sensible», des façons aimables, un charme particulier qui le conquiert immédiatement (Proust 1954: t. 1, 77). Sans trouver en elle rien de théâtral ni de diabolique, traits qu'il attribuait au genre des femmes infréquentables, il avait été pourtant frappé par le luxe de la voiture qui stationnait à la porte de son oncle, par les cigarettes qu'elle exhibait, de marque étrangère, cadeau d'un Grand-duc à qui elle faisait allusion avec nonchalance, et par son habillement plus élégant que celui des femmes de sa connaissance.

Quelque temps après, à Combray, au cours d'une promenade du côté de Méséglise, vers la propriété de Swann à Tansonville, le Narrateur aperçoit,

au-delà d'une haie d'aubépines, au milieu d'une allée bordée de fleurs parfumées, une fillette aux cheveux «d'un blond roux» qu'une «dame en blanc» appelle pour qu'elle se dépêche de la rejoindre (t. 1, 140-141)¹. Cette rencontre a lieu, au printemps, dans un cadre champêtre où les fleurs, et en particulier des aubépines blanches et roses, font penser à maints tableaux de peintres impressionnistes. Un nombre important de tableaux de Monet des années 1870-80 montrent une explosion de pommiers en fleurs, de glaïeuls, de lilas, au milieu desquels on voit très souvent une ou plusieurs femmes en robe légère qui lisent ou s'abritent du soleil avec un parasol (voir, par exemple, les deux tableaux de *Les glaïeuls* et *Femmes au jardin*, 1873 et 1866). Le Narrateur comprend que cette dame est Mme Swann qu'il a déjà entendu mentionner en famille, à travers des allusions à la 'mésalliance' contractée par Swann avec une femme «de la pire société, presque une cocotte» que la mère du Narrateur ne reçoit pas, et à travers des bavardages sur sa façon de se maquiller, comme le fait qu'elle se teignait les cheveux et se mettait du rouge (t. 1, 20). Le Narrateur, dont l'attention se fixe sur la fillette, Gilberte, ne reconnaît pas en elle la «dame en rose» qu'il avait déjà rencontrée chez son oncle.

Après les épisodes de la «dame en rose» et de la «dame en blanc» – ce dernier épisode représentant une anticipation temporelle dans le monde de Combray par rapport à la partie d'*Un amour de Swann* – Odette va réapparaître officiellement dans le roman comme Mme de Crécy, définie comme «une personne presque du demi-monde», faisant partie du «petit noyau» des Verdurin, à qui elle demande de pouvoir amener chez eux un homme qu'elle a connu et qu'elle fréquente déjà (t. 1, 188). C'est ainsi que Swann, cet intelligent et élégant amateur d'art aux goûts raffinés, qui fréquente un milieu d'aristocrates, est introduit dans ce cercle de bourgeois enrichis. Il avait été présenté à Odette au théâtre par un ami – on saura beaucoup plus tard que cet ami était le baron de Charlus – et il n'avait pas été d'abord attiré par le genre de beauté de la jeune femme qui ne lui avait inspiré aucun désir, car elle avait le visage maigre déjà fané, malgré sa jeunesse, dominé par de grands yeux, «le profil trop accusé, la peau trop fragile, les pommettes trop saillantes» auxquelles la masse de cheveux relevés et bouffants selon la mode de l'époque donnait un relief encore plus prononcé (t. 1, 196). Si son visage n'était pas attrayant, son corps par contre était très bien fait, et pourtant la mode de l'époque ne donnait pas la possibilité de l'apprécier

tant le corsage, s'avancant en saillie comme sur un ventre imaginaire et finissant brusquement en pointe pendant que par en dessous commençait à s'enfler le ballon des doubles jupes, donnait à la femme l'air d'être composé de pièces différentes mal emmanchées les unes dans les autres; tant les ruchés, les volants, le gilet suivaient en toute indépendance, selon la fantaisie de leur

1 Sur cet épisode, cf. Rousset (1980).

dessin ou la consistance de leur étoffe, la ligne qui les conduisait aux nœuds, aux bouillons de dentelle, aux effilés de jais perpendiculaires, ou qui les dirigeait le long du busc. (t. 1, 197)

Les revues de l'époque nous montrent des corsets «très cambrés sur les côtes, baleinage souple» qui, tout en mettant en relief la taille de guêpe, étaient de véritables instruments de torture, comme d'ailleurs les tournures que l'on conseille «en crin pour robe cuirassée»². Ce sont «les coussins, le 'strapontin' de l'affreuse 'tournure' [...], ces corsages à basques [...] qui, dépassant la jupe et raidis par des baleines», avaient donné à Odette «un ventre postiche»: comme on le voit, le Narrateur emploie ici la même terminologie que celle des catalogues et des revues de mode (t. 1, 618)³. Le corps ainsi étriqué et tourmenté, était couvert par deux jupons et enfin par la robe où des dentelles, des nœuds de velours, des dessins de raies contribuaient à appesantir la silhouette féminine. Et pourtant ces silhouettes de femmes engainées et engoncées dans «ces fanfreluches» (t. 1, 197) nous apparaissent très jolies dans les tableaux, les gravures, les eaux-fortes et les gouaches de tant de peintres célèbres à l'époque, tels James Tissot ou Jean Béraud, peintre du Paris chic et mondain, qui les a reproduites dans *La soirée mondaine* ou *Le Théâtre du Vaudeville*. James Tissot, peint lui-même par son ami Degas, a peint des femmes élégantes avec des robes blanches à rayures noires, à volants, à nœuds de velours dans *Le Bal sur un bateau*, *Le capitaine et son second*, *Le retour de la promenade en bateau*, *Trop tôt* (années 1873-74). Des dentelles et des garnitures enrichissent la robe de la jeune femme du *Bal* (vers 1878) – qu'un critique anglais avait défini comme *worthy of Worth* (digne de Worth) – avec des volants froufrouants que Tissot a exagérés ensuite dans une copie postérieure, *L'ambitieuse*, qui fait partie des quinze tableaux consacrés à *La femme à Paris* (1883-85)⁴.

Odette n'avait donc inspiré aucun désir à Swann, elle n'était pas son genre, mais un jour qu'elle était un peu malade, il était allé la voir dans son appartement où elle l'avait reçu les cheveux dénoués, en peignoir de crêpe de Chine mauve enveloppé d'une écharpe brodée. En inclinant la tête, elle plia

² Cf. le comptoir des corsets des Grands Magasins du Louvre, dans Piersanti (1981). Cf. à ce propos l'aquarelle d'Henri de Montaut, *Études sur les femmes: les corsets 1882-1890*. Cf. aussi la toute récente exposition au Musée des Arts décoratifs de Paris, *La Mécanique des dessous. Une histoire indiscrete de la silhouette*.

³ Cf. à ce propos, Placella Sommella (1986: *passim*). Cf. aussi toutes les références bibliographiques signalées dans ce volume.

⁴ Dans le *Balcon du Cercle de la rue Royale* (1868), Tissot a peint Charles Haas, amateur d'art et dandy brillant, très élégant avec son pantalon à raies et son chapeau haut-de-forme. Ce tableau est mentionné directement dans *La Prisonnière* par l'écrivain qui avoue «qu'il y a quelques traits [de Ch. Haas] dans le personnage de Swann» (Proust 1954: t. 3, 200). Cf. aussi l'allusion à l'élégance de Swann et à celle de Haas: «Serré dans une redingote gris perle, qui faisait valoir sa haute taille, svelte, ganté de gants blancs rayés de noir, il [Swann] portait un tube gris d'une forme évasée que Delion ne faisait plus que pour lui, pour le prince de Sagan, pour M. de Charlus, [...] pour M. Charles Haas et pour le comte Louis de Turenne» (t. 2, 579).

légèrement une jambe, dans une posture qui rappela à Swann Zéphora, la fille de Jéthro peinte par Botticelli dans les fresques de la Chapelle Sixtine. C'est cette ressemblance qui donne à Odette la transfiguration artistique qui pousse Swann à s'éprendre d'elle. Un soir, toujours plus angoissé après l'avoir cherchée inutilement dans tous les restaurants élégants près du boulevard des Italiens, il rencontre enfin Odette. Elle portait une robe de velours noir s'ouvrant en bas sur un triangle de faille blanche qui apparaissait aussi, en éclairant son visage, dans le décolleté où étaient arrangées des fleurs de catleyas faisant pendant avec celles qui ornaient ses cheveux sous une «fanchon de dentelle» (t. I, 233)⁵. Le visage entouré de fleurs, l'attitude languissante et les grands yeux brillants qui rapprochent Odette des femmes peintes par Botticelli renouvellent le «rêve [...] si longtemps caressé» que Swann voit enfin sur le point de se réaliser (*Ibidem*). Il fait semblant d'arranger les fleurs dans son corsage, ou de vérifier en s'approchant de sa gorge si ces fleurs n'ont vraiment pas de parfum pour commencer son approche amoureuse. «Faire catleya» devient ainsi la métaphore florale de l'acte sexuel, comme la petite phrase de Vinteuil – qui acquiert parfois elle aussi une connotation florale, «la phrase aérienne et odorante [...] parmi les ramifications de son parfum» (t. I, 211-212) – deviendra «l'air national de leur amour» (t. I, 218)⁶.

Beaucoup plus tard le Narrateur, déjà jeune homme, en visitant l'atelier du peintre Elstir, découvrira, tournée vers le mur, une aquarelle représentant un jeune modèle curieusement habillé, avec «un chapeau melon bordé d'un ruban de soie cerise» qui couvrait des cheveux courts mais bouffants, une chemise blanche au plastron plissé avec des clochettes sortant d'un veston de velours sans revers (t. I, 848). L'une de ses mains, gantées de mitaines, tenait une cigarette. Cette mise suscite chez le Narrateur le rapprochement avec un costume pour un bal masqué ou avec l'habillement d'une actrice «en demi-travesti», d'autant plus qu'au bas de l'aquarelle il lit le titre *Miss Sacripant* octobre 1872 (*Ibidem*). Il hésite aussi à définir le sexe du modèle dont le peintre avait mis en évidence l'attirante ambiguïté. Elstir, en lui confirmant que c'était l'esquisse d'un costume pour une opérette de la Revue des Variétés, reste vague sur l'identité du modèle et soucieux plutôt de la cacher à la vue de sa femme qui va arriver et qui en est encore – on le soupçonne – jalouse à cause d'une vieille liaison entre eux.

5 Des cat(t)leyas ornaient les cheveux de la comtesse Greffulhe en lui donnant «une grâce polynésienne» le soir où Marcel Proust lui avait été présenté en juillet 1893 (Cf. Proust 1976: 219). Ces fleurs ont été transférées de la coiffure et de l'habillement de la dame qui a inspiré à l'écrivain certains traits de la duchesse Oriane de Guermantes, à ceux du personnage d'Odette. Mais on trouve aussi des catleyas dans une nouvelle de 1896 «perdue et retrouvée» par Philip Kolb, où la protagoniste, Madeleine, a dans ses cheveux noirs «quelques catléias [sic] qui suspendaient à cette tour d'ombre de pâles guirlandes de lumière» et lui donnaient un «charme polynésien» (Proust 1978: 39).

6 Cf.: «Il espérait en tremblant, ce soir-là [...], que c'était la possession de cette femme qui allait sortir d'entre leurs larges pétales mauves» (Proust 1954: t. I, 234). Cf. à ce propos Richard (1974: 95 sg.).

Plus tard, après une promenade avec le peintre, en réfléchissant sur les cheveux bouffants et sur les yeux tristes du modèle, où résidait pourtant «un attrait irritant» qui jouait sur son ambiguïté sexuelle, sur le désir qu'il suscitait sur des «sens blasés ou dépravés de certains spectateurs» (t. 1, 849), le Narrateur a tout à coup une illumination et reconnaît les traits de Madame Swann avant son mariage, avant qu'elle n'eût encore construit une forme de beauté différente, ravissante, «disciplinant ses traits» à l'aide de coiffures et de robes lancées par la mode nouvelle, qui convenaient mieux à son visage et à son corps (t. 1, 861).

Mais cette aquarelle était non seulement «l'extrait de naissance le plus acablant pour Odette» (t. 1, 863) – c'est le baron de Charlus qui confirme que c'est Odette l'actrice qu'il avait trouvée «charmante dans son demi-travesti, un soir qu'elle jouait Miss Sacripant»⁷ (t. 3, 299-300) –, elle l'était aussi pour Elstir car elle le rapprochait d'«un des nombreux portraits que Manet ou Whistler ont peints d'après tant de modèles disparus»⁸ (t. 1, 863). C'est ainsi que le Narrateur d'une réflexion à l'autre, d'une découverte à l'autre, arrive à supposer que l'aquarelle avait pu être peinte par l'artiste qui faisait partie, à la même époque, du clan des Verdurin: le peintre «ridicule et pervers» que l'on appelait M. Biche n'était donc autre qu'Elstir (*Ibidem*). Le portrait était antérieur à la beauté créée ensuite par Odette mais, même s'il avait été postérieur, le génie du peintre aurait réussi à «désorganiser ce type» si savamment construit (t. 1, 861), à disloquer «le type d'une femme tel que l'ont défini sa coquetterie et sa conception égoïste de la beauté» (t. 1, 862-863) et à en détruire cette «harmonie factice» en la reportant à cet «idéal féminin qu'il avait en lui» (t. 1, 861). D'ailleurs Swann avait suivi le même procédé en gardant dans sa chambre une vieille photo d'Odette qui la montrait comme une «jeune femme grêle aux yeux pensifs, aux traits las» (t. 1, 617), «aux cheveux bouffants» sous un chapeau de paille orné de pensées (t. 1, 861). C'est la même photo à laquelle le Narrateur fait allusion avec plus de détails dans *La Prisonnière*, où Odette, qui n'avait pas encore réalisé une sorte de beauté parfaite et immuable, apparaissait «en capeline de drap, les cheveux mal arrangés» avec «l'air d'une petite bonne qui aurait eu vingt ans de plus», sûrement plus laide par rapport aux photos postérieures de Mme Swann 'retouchées' par un photographe à la mode, les cheveux ondulés par un grand coiffeur (t. 3, 203). Le Narrateur rapporte donc deux fois cette allusion à la vieille photo d'Odette: la première semble renvoyer au fait que Swann préférerait toujours voir sa ressemblance avec les femmes de Botticelli⁹,

7 C'est le soir où Charlus avait présenté Odette à Swann. Sacripant est un personnage de l'Arioste, un guerrier fanfaron dont le nom est devenu synonyme de 'vaurien, mauvais drôle'. C'est aussi le nom du protagoniste, un voleur, rôle joué cependant par une femme, de l'opéra comique *Sacripant* représenté en 1866. Seraient-ce des allusions au caractère d'Odette?

8 Manet avait peint lui aussi des femmes en costume masculin, tel le tableau *Victorine Meurent en costume d'espada* (1862).

9 Cf. «Il aimait encore, en effet, à voir en sa femme un Botticelli» (Proust 1954: t. 1, 617).

la seconde rappelle plutôt l'ambiguïté sexuelle du modèle de l'aquarelle qui sollicitait la «dépravation d'un amant rassasié» (t. 1, 861)¹⁰.

L'identification d'Odette avec le modèle de *Miss Sacripant* se doublera plus tard de l'identification d'Odette avec la Dame en rose lorsque le Narrateur recevra des photos ayant appartenu à son oncle Adolphe, gardées après sa mort par son vieux valet de chambre, parmi lesquelles il y en a une du portrait fait par Elstir. Ce n'est qu'à ce moment-là que le Narrateur découvrira «avec étonnement» que la Dame en rose était Odette: «tant elles étaient séparées et différentes dans mon souvenir» (t. 2, 267). La date de 1872 marque donc aussi la période où Odette fréquentait l'oncle Adolphe.

Cette date, octobre 1872, marque donc un point fixe, un *terminus a quo* à partir duquel on peut déterminer l'âge d'Odette qui devrait avoir au moins vingt ans à cette époque, étant une femme déjà séparée de son premier mari, le comte de Crécy. C'est encore à cette date qu'elle connaît Swann à qui elle est présentée par le baron de Charlus qui nous donne tous ces renseignements: «elle se faisait appeler Odette de Crécy, et le pouvait parfaitement, étant seulement séparée d'un Crécy dont elle était la femme, très authentique celui-là, un monsieur très bien, qu'elle avait ratissé jusqu'au dernier centime» (t. 3, 301)¹¹. D'autres points de repère mentionnés dans le I^{er} volume tels, par exemple, les lieux considérés chics par Odette et qu'elle ne manquerait pas de fréquenter – «l'avenue de l'Impératrice, à cinq heures le tour du Lac, le jeudi l'Eden Théâtre, le vendredi l'Hippodrome» (t. 1, 243) –, les œuvres de théâtre qu'elle préfère, telles *Francillon* et *Serge Panine*, des événements politiques renvoient pour la plupart aux années 1880¹². Des tableaux des peintres impressionnistes nous renvoient également à cette époque, des peintres qui ont été sensibles, eux aussi, au charme que quelques dames savaient donner à des vêtements si compliqués et à leurs accessoires¹³. Rappelons les deux *Dame en rose* (1866 et 1881)

10 Cf. aussi Proust (1954: t. 1, 849).

11 En 1884 le divorce avait été rétabli en France, c'est donc après cette date qu'il faudrait fixer le mariage de Swann avec Odette.

12 L'Eden Théâtre, près de l'Opéra, fonctionna de 1883 à 1894, et l'Hippodrome jusqu'en 1892. *Francillon*, de Dumas fils, avait été représenté la première fois en janvier 1887 au Théâtre Français, *Serge Panine*, de G. Ohnet, en 1882 au Gymnase Dramatique. Un point de repère est fourni aussi par un monsieur qui ne l'avait d'abord pas reconnue dans sa promenade à l'Allée des Acacias: «Odette de Crécy? Mais je me disais aussi, ces yeux tristes... Mais savez-vous qu'elle ne doit plus être de la première jeunesse! Je me rappelle que j'ai couché avec elle le jour de la démission de Mac-Mahon» cette allusion renvoie à l'année 1879, période où elle habitait rue La Pérouse «un petit hôtel très étrange avec des chinoiseries» (Proust 1954: t. 1, 420-421) où Swann allait la voir. Sur la chronologie de la *Recherche*, cf. les nombreuses études de W. Hachez et en particulier la dernière (1985), de Genette (1972) et les notes de Galateria et Beretta Anguissola au premier volume de l'édition italienne de la *Recherche* (Proust 2006).

13 L'importance que les impressionnistes ont donnée à l'habillement et le rapport étroit entre la mode et leur peinture ont été mis en évidence dans l'exposition *L'Impressionnisme et la Mode*, Paris, Musée d'Orsay, jusqu'au 20 janvier 2013, puis à New York et à Chicago, Catalogue Skira, Flammarion. On a retrouvé des traits impressionnistes dans les robes de Christian Dior – telle la robe *Rose de France* inspirée par le tableau *Roses moussues* de Renoir –

de Manet, les délicieux petits ou grands chapeaux de ses portraits, comme par exemple ceux de la *Jeune Femme au chapeau blanc*, de *Jeanne Martin au chapeau orné de roses* ou de la même dans la représentation du *Printemps*, pour laquelle le peintre avait choisi personnellement la robe fleurie et le chapeau. Ce sont tous des tableaux de 1881 ainsi que les portraits de Méry Laurent et de Suzette Lemaire. Cette dernière, fille de Madeleine Lemaire¹⁴, un des prototypes de Mme Verdurin, avait été accompagnée dans l'atelier de Manet par Charles Ephrussi¹⁵, directeur de la «Gazette des Beaux-Arts» et protecteur de plusieurs peintres parmi lesquels Renoir qui l'avait 'remercié' en le plaçant dans son *Déjeuner des canotiers* (1881), tableau évoqué indirectement par le Narrateur qui le voit dans le salon des Guermantes. C'est le personnage dont le chapeau haut-de-forme détonne un peu au milieu de l'habillement marin des canotiers «dans une fête populaire au bord de l'eau où il n'avait évidemment que faire, et qui prouvait que pour Elstir il n'était pas seulement un modèle habituel, mais un ami, peut-être un protecteur, qu'il aimait [...] à faire figurer dans ses peintures» (t. 2, 420)¹⁶. Ici on voit un mélange de personnages réels et de personnages du roman: c'est Swann-Ephrussi qui a suggéré à Mme de Guermantes d'acheter des tableaux d'Elstir-Renoir, mais Elstir est encore aussi Manet, et on peut dater de 1881 cette phase de sa peinture où il «s'inspirait un peu de Manet» (t. 2, 500): «Cette fête au bord de l'eau avait quelque chose d'enchanteur. La rivière, les robes des femmes, les voiles des barques, les reflets innombrables des unes et des autres voisinaient parmi ce carré de peinture qu'Elstir avait découpé dans une merveilleuse après-midi» (t. 2, 420). On pense évidemment aux tableaux de Manet où le miroitement de l'eau environne un couple dans une barque, au reflet blanc de l'écume des vagues sur le léger chapeau blanc de la femme de Manet dans *Sur la plage* (1873), à l'ami Claude Monet peint avec sa femme dans son atelier flottant (1874), aux deux tableaux de *La Grenouillère* (1869) de Monet et de Renoir sur le même sujet et à tant d'autres tableaux de Paul Helleu et d'Eugène Boudin. Un autre 'indice' de la première manière de peindre de Biche-Elstir est donné par Mme Cottard. Sur l'insistance de Mme Verdurin, le peintre avait fait, à cette époque, un

comme le montre la toute récente exposition *Impression Dior*, au Musée Christian Dior de Granville (jusqu'au 22 septembre 2013).

¹⁴ Suzette et Madeleine Lemaire apparaissent aussi parmi les femmes et jeunes filles élégantes invitées à une matinée littéraire et musicale organisée par Robert de Montesquiou, dont Proust écrit un article *Une fête littéraire à Versailles* pour «Le Gaulois» le 31 mai 1894. Suzette portait «un chapeau noir semé de roses» (Proust 1971: 361).

¹⁵ Charles Ephrussi a contribué lui aussi, avec Charles Haas, au personnage de Charles Swann.

¹⁶ Le Narrateur demande l'identité du personnage au duc de Guermantes qui ne se rappelle pas le nom mais qui exprime son jugement sur sa façon de s'habiller: «Ça peut être un pontife très calé, mais il ignore évidemment dans quelles circonstances on met un chapeau haute forme. Avec le sien, au milieu de toutes ces filles en cheveux, il a l'air d'un petit notaire de province en goguette» (Proust 1954: t. 2, 500-501).

portrait du docteur Cottard, que toutefois sa femme ne trouve pas ressemblant car, bien que «moins étrange que ce qu'il fait d'habitude, [...] il a fallu qu'il lui fasse des moustaches bleues» (t. 1, 375). Cette première manière de peindre les femmes jaunes et bleues aux cheveux mauves était la marque de sa peinture, qui se transformera elle aussi en passant par différentes phases. Des années plus tard, en parlant du peintre qui avait rompu avec son petit noyau, Mme Verdurin critiquera «toutes ces grandes diablesse de compositions, ces grandes machines qu'il expose», en affirmant que c'était «du barbouillé» qui manquait «de relief, de personnalité» (t. 2, 938).

Une autre date concerne Odette, celle qui est marquée dans l'esprit du Narrateur comme la fin d'une époque dont elle est l'emblème: 1892, l'année où il attendait anxieusement dans l'Allée des Acacias l'arrivée de Mme Swann habillée d'une «polonaise de drap» (t. 1, 419) ou «en paletot de loutre» (t. 1, 426), coiffée d'un petit chapeau mauve ou d'un béret orné de plumes de perdrix, «un bouquet de violettes au corsage» (t. 1, 419)¹⁷.

1872-1892: vingt ans donc durant lesquels se déroulent l'histoire de l'amour de Swann et son mariage. Parfois, mollement assise dans sa victoria, Mme Swann, «ses cheveux maintenant blonds avec une seule mèche grise ceints d'un mince bandeau de fleurs, le plus souvent des violettes, d'où descendaient de longs voiles, à la main une ombrelle mauve», lance des œillades et adresse des sourires tantôt ambigus tantôt oisifs, doux ou allusifs aux hommes qu'elle croise, des signes révélateurs de sa disponibilité amoureuse passée ou présente (t. 1, 419). Pourtant Swann, qui l'a habituée à des manières distinguées, lui avait enseigné à «rester sur la réserve» avec les grandes dames de l'aristocratie qu'ils pouvaient rencontrer et qu'elle égalait en élégance et amabilité, en façon de se conduire et de parler avec elles (t. 1, 541). C'est pendant une de ces promenades au Jardin d'Acclimatation en compagnie de Swann et du Narrateur qu'ils rencontrent la princesse Mathilde – un des personnages historiques réels cités dans la *Recherche* – «dans une toilette tellement Second Empire» qu'elle semblait sortir d'un tableau de François Xavier Winterhalter, le portraitiste de l'Impératrice Eugénie et de la cour de Napoléon III (t. 1, 542). La princesse portait un manteau de fourrure avec une traîne que Mme Swann regardait avec admiration et que la princesse précisa être un cadeau du tsar Nicolas II qui était à Paris ces jours-là et qui irait visiter les Invalides.

Cet événement date de 7 octobre 1896, donc un autre point de repère chronologique sûr. C'est la période où Odette, grâce à son mariage avec Swann, a conquis un statut social qui lui permet de connaître des personnes du grand monde qui l'accompagnent dans sa promenade habituelle de fin matinée dans

17 Dans *Le Temps retrouvé*, à la matinée de la princesse de Guermantes, bien des années plus tard, après la guerre, le Narrateur reverra Odette, refleurie dans sa beauté artificielle de «rose stérilisée», qui semble lui dire: «Je suis l'allée des Acacias de 1892». C'est à cette occasion que le Narrateur aussi (!) s'interroge sur l'âge qu'elle devait avoir, étant devenue la maîtresse du duc de Guermantes: «cela semblait extraordinaire. Mais peut-être avait-elle commencé la vie de femme galante très jeune» (Proust 1954: t. 3, 950 et 1015).

l'avenue du Bois, où elle avance vêtue d'une robe claire qui se détachait dans le groupe noir de ses accompagnateurs, en parfaite syntonie avec la saison:

Tardive, alentie et luxuriante comme la plus belle fleur et qui ne s'ouvrirait qu'à midi, Mme Swann apparaissait, épanouissant autour d'elle une toilette toujours différente mais [...] surtout mauve; puis elle hissait et déployait sur un long pédoncule, au moment de sa plus complète irradiation, le pavillon de soie d'une large ombrelle de la même nuance que l'effeuillage des pétales de sa robe (t. I, 636).

La femme qui aime les fleurs – des violettes ou des orchidées à son corsage, des chrysanthèmes dans son salon – va devenir elle-même une femme-fleur. Cette harmonie chromatique s'étend aussi à son appartement où Mme Swann aimait bien recevoir ses amis dans des robes d'intérieur, des «soies claires et mousseuses de peignoirs Watteau desquelles elle faisait le geste de caresser sur ses seins l'écume fleurie» (t. I, 616). Ses robes de chambre en crêpe de Chine ou en mousseline de soie aux couleurs délicates, ces *tea gowns* des années 1890 qui l'enveloppaient comme «des pétales roses ou blancs» (t. I, 595), sont en harmonie avec l'ameublement de son appartement, maintenant en style Louis XV, avec des coussins brodés de fleurs, ornés d'énormes chrysanthèmes blancs ou rose-pâle ou de «boules de neige» dont les hautes tiges rappellent «les arbustes linéaires des préraphaélites»¹⁸ (t. I, 634). Mais plus qu'à ces peintres, l'image d'Odette qui avance au Bois de Boulogne en parfaite syntonie avec le décor printanier du parc, si elle évoque encore maints tableaux impressionnistes, incarne aussi la Femme-Fleur des peintres de l'Art Nouveau: «sa toilette était unie à la saison et à l'heure par un lien nécessaire, unique, les fleurs de son flexible chapeau de paille, les petits rubans de sa robe [...] semblaient naître du mois de mai plus naturellement encore que les fleurs des jardins et des bois» (t. I, 637). La silhouette élancée, enfin libérée des corsets et des doubles jupes qui alourdissaient plutôt qu'embellir son corps bien fait, s'harmonise parfaitement dans l'environnement floral, pareille elle-même à une fleur, depuis le «pédoncule» de son ombrelle jusqu'à «l'effeuillage des pétales» de sa robe mauve et légère qui danse devant elle (t. I, 636).

C'est le charme d'Odette, incarnation de l'habillement, qui amène le Narrateur à décrire avec la plus minutieuse attention ses robes et le décor de ses appartements dans les deux parties *Un amour de Swann* et *Autour de Mme Swann* (qui faisaient partie au début, comme chacun sait, d'un seul volume). C'est l'époque de la jeunesse du Narrateur mais aussi de l'écrivain, qui po-

¹⁸ Vers les années 1890 les chrysanthèmes devinrent à la mode et par la *Correspondance* on apprend que Proust en envoya d'énormes à Mme Straus et à Laure Hayman, qui a été, avec Mlle de Clomesnil, l'une des inspiratrices du personnage d'Odette (cf. Proust 1976: 163 et 190).

sait tant de questions à ses amies sur leurs robes et leurs chapeaux en les priant de lui décrire un petit chapeau mauve ou une robe portée dans telle ou telle occasion gravée dans sa mémoire. La mélancolique promenade du Narrateur au Bois de Boulogne, plusieurs années après (1908 dit Hachez, 1913 pour d'autres critiques qui font coïncider «cette année» avec la parution du I^{er} volume) marque la fin de *Du côté de chez Swann* mais aussi celle d'une époque (t. 1, 421). Au lieu des robes élégantes de Mme Swann – que le Narrateur préfère –, «des tuniques gréco-saxonnes relevaient avec les plis des Tanagra, et quelquefois dans le style du Directoire, des chiffons liberty semés de fleurs comme un papier peint» (t. 1, 425). Des chapeaux «couverts d'une volière ou d'un potager» au lieu des jolis petits chapeaux ornés de fleurs ou d'une plume d'oiseau sur des robes droites et linéaires suscitent l'horreur du Narrateur (t. 1, 426). Les robes entravées créées par Paul Poiret, tout en libérant la femme des corsets et des tournures, ont pourtant transformé sa silhouette, en lui ôtant, peut-être, un peu de son charme. En effet, si les robes en crêpe de Chine ou les précieuses fourrures qui enveloppent Oriane de Guermantes comme une «brume» (t. 3, 33) ou comme un «plumage naturel» (t. 2, 62) sont pour elle une «ambiance naturelle» (t. 2, 144) qui évoque des paysages des alentours de Combray et des atmosphères mondaines qui enchantent le Narrateur, et si le splendide manteau Fortuny porté par Albertine suscitera la rêverie vénitienne liée aux tableaux de Vittore Carpaccio, les robes d'Odette nous aident non seulement à définir le cadre chronologique de l'histoire d'amour de Swann et de l'éducation sentimentale du Narrateur, mais elles représentent aussi le lien avec la peinture et le parcours artistique du XIX^e siècle, car Odette «était entourée de sa toilette comme de l'appareil délicat et spiritualisé d'une civilisation» (t. 1, 619-620).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Genette G., 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.
- Groom G. (ed.), 2012, *L'Impressionnisme et la Mode*, Paris, Skira / Flammarion.
- Hachez W., 1985, *La chronologie d'«À la Recherche du Temps perdu» et les faits historiques indiscutables*, «Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray» 35: 363-374.
- Piersanti G. (ed.), 1981, *I grandi magazzini. Cataloghi illustrati dal 1860 al 1910*, Milano, Savelli.
- Placella Sommella P., 1986, *La Moda nell'opera di Marcel Proust*, Roma, Bulzoni (Biblioteca dei Quaderni del Novecento Francese).
- Proust M., 1954, *À la Recherche du Temps perdu*, 3 t., P. Clarac-A. Ferré (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

- , 1971, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1976, *Correspondance, t. 1, 1880-1895*, P. Kolb (ed.), Paris, Plon.
- , 1978, *L'Indifférent*, Paris, Gallimard.
- , 2006, *Alla ricerca del tempo perduto*, L. De Maria (ed.), note di A. Beretta Anguissola-D. Galateria, trad. di G. Raboni, Milano, Mondadori (I Meridiani), (1983).
- Richard J.-P., 1974, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil.
- Rousset J., 1980, *Les premières rencontres*, in Aa.Vv., *Recherche de Proust*, Paris, Seuil: 40-54.

LES HOMMES MAL VÊTUS MAIS LIBRES CHEZ PANAÏT ISTRATI ET SES TRADUCTEURS ITALIENS

Yannick Preumont

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CALABRIA

Panaït Istrati, le «Gorki des pays balkaniques» (Istrati 2006a: 45)¹ souvent comparé également à Jack London, offre à ses vagabonds une image d'hommes libres. Dès *Kyra Kyralina*, Stavro, dans son «costume délabré et ramolli, même lorsqu'il était neuf» (52), fascine le jeune Adrien Zograffi, le double diégétique d'Istrati, et les récits suivants ne feront qu'enrichir le mythe du voyou honnête. La traduction nourrit elle aussi le texte et renforce l'expressivité du discours tragique et du discours ironique avec des ajouts qui vont jusqu'à la transformation en «Atunci, acești foști ambițioși se dădeau bătuți, se resemnau, se umanizau. Lunga suferință îi transforma complet» à partir de «Alors, à force de souffrir, ils se résignaient, s'humanisaient» (Istrati 1998: 140-141). Dans cet article, nous laisserons de côté les exemples comme celui-ci, que nous avons cité bien souvent, pour concentrer notre attention sur les traductions italiennes d'Istrati.

L'auteur de Brăila, traducteur lui-même, défend la «courageuse violation de l'original» («Introduction», 33) et veut que le texte obtenu après avoir surmonté bien des difficultés, lui dont la conscience linguistique est marquée à la fois par le roumain et par le français², ne soit pas une simple traduction. Tous les personnages migrants souffrent et déclinent physiquement et, comme nous l'avons vu dans *Panaït Istrati et la traduction du déclin physique* (Preumont 2012), la traduction qui enrichit la poétique de l'ironie,

1 *Préface* de Romain Rolland.

2 «La conscience linguistique istratienne est donc marquée à la fois par le roumain, la langue mère, et le français, la langue du savoir qu'Elisabeth S. Geblesco qualifie même de langue substitutive paternelle (le grec aurait été substitué par le français, comme le père par Romain Rolland qui a veillé sur son apprentissage littéraire). Oscillation féconde et déchirante tout à la fois entre exil et retour, oubli et mémoire, déracinement et enracinement» (Vanhese 2008: 290-291).

en faisant du «blagueur» Stavro, le migrant par excellence, un «burlone», un «spaccone» ou un «fanfarone», enrichit tout autant la poétique de la décadence, comme le démontre encore le costume de celui-ci qui, même neuf, peut être aussi bien «sciupato, cadente» que «stracciato e afflosciato»:

Stavro était un «blagueur» pour tout le monde, et il l'était en effet, il voulait l'être. Dans son costume délabré et ramolli, même lorsqu'il était neuf; avec son apparence de villageois citadin, la chemise non repassée, sans faux col; avec son air de maquignon voleur, il se livrait à des parades de langage et de gestes qui amusaient les gens, mais qui l'humiliaient et le déconsidéraient. (Istrati 2006a: 51-52)

Stavro era uno «spaccone» per tutti, e lo era veramente, anzi voleva esserlo. Nel suo abito sciupato e cadente anche quando era nuovo, con quella sua apparenza di contadino urbanizzato, la camicia non stirata e senza colletto, con quella sua aria di mediatore ladro, si abbandonava ad una esibizione di parole e di gesti che divertivano le persone, ma l'umiliavano, gli toglievano ogni considerazione. (Istrati 1947: 8)

Stavro era per tutti un «burlone», e lo era veramente, anzi voleva esserlo. Nel suo abito sciupato, cadente anche quando era nuovo, con quel suo aspetto di contadino urbanizzato, la camicia non stirata e senza colletto, con quella sua aria di sensale o di ladro, si abbandonava ad una esibizione di parole e di gesti che divertivano le persone, ma che finivano per umiliarlo e togliergli ogni considerazione. (Istrati 1996: 15-16)

Stavro era per tutti un fanfarone ed egli lo era in realtà, voleva esserlo. Nel suo vestito stracciato e afflosciato, anche quando era nuovo; col suo aspetto di contadino inurbato, la camicia non stirata, senza colletto; con la sua aria di cavallaro ladro, si abbandonava a esibizioni di parole e di atti, che divertivano le persone ma che l'umiliavano e lo screditavano. (Istrati 1925: 5-6)

La description des vêtements du migrant et du déclin n'est jamais triste, comme dans les romans picaresques espagnols, et l'Italie, qui n'avait publié après la première traduction de *Kyra Kyralina* que *Il ritornello della fossa (Nerrantsoula)* (1928) et *Il pescatore di spugne* (1931), découvre dans les années quatre-vingt-dix, après une longue absence, de nouvelles histoires dignes de celle de l'homme dont l'habillement ne contribue pas peu à donner cet air «di mediatore ladro», «di sensale o di ladro», «di cavallaro ladro».

Les textes d'Istrati n'ont pas tous été traduits en italien et, parmi les heureux élus, nombreux sont ceux qui ont dû attendre longtemps avant de l'être. Les lecteurs italiens ne découvrent les vaincus de *Méditerranée (Lever du soleil)* qu'en 1993, un an avant la sortie dans leur langue de *Vers l'autre flamme*. La terrible défaite de Codine est présentée en 1998 (*Il brutto*, Roma, e/o, 1998, et en version eBook en 2012), les mésaventures racontées dans *Les chardons du Baragan* doivent attendre l'an 2000 (nouvelle traduction par Gianni Schilardi en 2004), et celles du deuxième volet de *Méditerranée – Mediterraneo (al calar del sole)* – 2006. Nous avons à plusieurs reprises étudié le cas de *La famille Perlmutter*, le récit paru en 1927 chez Gallimard et écrit en collaboration avec Josué Jehouda, et nous avons souligné à quel point le déguenillé Isaac pouvait désespérer les siens, lui qui était leur dernier espoir. *La famille Perlmutter* est un des textes qui attendent encore. Un traducteur pourrait pourtant facilement compenser dans la langue de Dante la déperdition lexicale que l'on trouve, entre autres inévitables exemples, dans la version roumaine: «loque», «déguenillé» et «harde» traduits par «zdreanța», «zdrențeros» et «zdreanță» (Istrati-Jehouda 1974: 360-367).

Les récits d'Istrati sont la proie des tendances déformantes décrites par Antoine Berman et nous allons focaliser notre attention ici, avant tout, sur *Kyra Kyralina* et *Les chardons du Baragan*, les textes qui ont été traduits plus d'une fois en italien et qui ont pour personnage principal un être aussi peu sédentaire que le jeune Adrien Zograffi, le porte-parole attitré de l'auteur.

Mais avant d'aborder Istrati, rappelons ce que dit Annafrancesca Naccarato à propos de *La Curée* d'Emile Zola et de la traduction de la poétique de la métonymie:

Si la simplification ou l'atténuation des actualisations métonymiques passent par la réception et par l'explicitation du lien associant les pôles du transfert (les traducteurs perçoivent les schèmes logico-sémantiques sous-jacents qui rendent possibles les usages figurés de nature métonymique ou synecdochique et procèdent à la réduction de l'écart), certains des changements apportés montrent, au contraire, l'incompréhension de la nature figurée de l'énoncé et aboutissent non pas à des retranchements mais à de véritables renversements sémantiques.

Il existe des passages où les traducteurs s'engagent à réaliser une traduction littérale, mot-à-mot, de certaines des occurrences les plus complexes, comme les métonymies d'abstraction ou les métonymies du but suivies par des formes d'adjectivation incohérente. Étant donné le traitement le plus fréquent de ces types de transferts, qui consiste en des formes d'explicitation ou d'atténuation, leur reproduction isolée découle, d'après nous, du fait qu'ils n'arrivent pas à déchiffrer les relations qui sous-tendent l'actualisation tropique.

Nous avons défini la métonymie comme un transfert qui fonctionne en bouleversant les schèmes logico-sémantiques sous-jacents qui le rendent possible; nous avons également montré que la force et l'originalité de ce genre de figure résident dans son pouvoir de condensation et dans les formes de «mutation», de «tension» et de «brouillage» référentiels qu'elle engendre. Le conflit conceptuel immanent qui caractérise la métonymie en tant que trope est exalté par les ruptures sémantiques repérables à l'intérieur de l'énoncé qui contient le foyer tropique. Dans le cas de *La Curée*, ces éléments constituent, d'après nous, l'unité de traduction spécifique dont le traducteur ne peut faire abstraction afin d'aboutir à un texte d'arrivée cohérent par rapport à l'original. (2008a: 184-185)

Les choix du traducteur ont leur importance quand il s'agit de parler des vêtements – vêtements qui jouent un rôle considérable dans la poétique de la métonymie – et, dans le cas d'Istrati et du sujet qui nous intéresse ici, des vêtements des personnages picaresques. «Frusques», de «cenci» peut devenir «cianfrusaglie», mais s'il est vrai que Panaït Istrati accorde beaucoup d'importance aux mots, dont certains tels que «salep» ont contribué au succès de son œuvre, l'essentiel, pour lui qui était lui-même «poussé par un démon de vagabondage» (Istrati 2006a: 45)³, reste la fidélité au concept de liberté:

[...] ramassons nos frusques et partons! Partons: la terre reste belle!
Nous partîmes, laissant en pleurs la pauvre Set Amra. Et, trois mois de suite, nous parcourûmes les superbes contrées du Mont-Liban, nous abreuvant à ses sources limpides et abreuvant les Libanais de notre éternel salep. (Istrati 2006a: 175)⁴

«[...] raduniamo i nostri cenci e partiamo! Partiamo: la terra rimane bella!»

Partimmo lasciando in pianti la povera Set Amra. E tre mesi di seguito percorremmo le superbe contrade del monte Libano, dissetandoci alle sue limpide sorgenti e dissetando gli abitanti del Libano col nostro eterno salep. (Istrati 1925: 211)

[...] raccogliamo le nostre cianfrusaglie e partiamo. Partiamo! La terra resta bella!

Partimmo lasciando nel pianto la povera Set Amra; per tre mesi di seguito percorremmo le superbe contrade del Libano, disse-

3 *Préface* de Romain Rolland.

4 *Salep*: «boisson chaude» (cf. glossaire in Istrati 2006).

tandoci alle sue limpide sorgenti e dissetando i libanesi col nostro eterno *salép*. (Istrati 1947: 141)

Stavro, le personnage principal de *Kyra Kyralina*, connaît bien plus de terribles mésaventures que son jeune ami Adrien. Pour lui aussi, cependant, la terre reste belle. Il parcourt le monde, comme le personnage fétiche d'Istrati qui ne voulait pas «s'éterniser dans les jupes» (Istrati 2006c: 476)⁵ de sa mère, et, dans l'univers istratien, la richesse et les beaux vêtements n'entraînent pas le bonheur, au contraire:

En me sauvant, à Constantinople, du navire de Nazim Effendi, je devais avoir près de quinze ans... J'étais beau, j'étais bête, j'étais habillé et chamarré comme un fils de prince turc. Mes vêtements à eux seuls valaient le prix d'un beau cheval arabe.

[...] – Il faut partir...

– Pour chercher Kyra? demandai-je rapidement.

– Non, mon enfant, pas pour chercher Kyra, mais pour ne plus jamais nous rencontrer, car vous portez des malheurs dans votre or, dans vos bijoux et dans vos vêtements. (Istrati 2006a: 122 et 128)

Et pour les versions italiennes également, avec quelques différences:

Scappando a Costantinopoli dal naviglio di Nazim Effendi, dovevo avere circa quindici anni... Ero bello, ero stupido ed ero vestito e fregiato come un figlio di principe turco. I miei vestiti da essi soli valevano il prezzo di un bel cavallo arabo.

[...] Bisogna partire....

– Per cercare Kyra? domandai d'un fiato.

«No, bimbo mio, non per cercar Kyra, ma per non incontrarci mai più, perchè voi portate delle sventure nel vostro oro, nei vostri gioielli e nei vostri vestiti». (Istrati 1925: 124 et 134-135)

Fuggendo a Costantinopoli, dal veliero di Nazim Effendi, avevo circa quindici anni. Ero bello, ero stupido, ero vestito e bardato come un figlio di principe turco. I miei abiti valevano, da soli, quanto un cavallo arabo.

[...] – Bisogna andarsene...

– Per cercare Kyra? chiesi rapidamente.

– No, figlio mio, non per cercare Kyra, ma per non incontrarci mai più, perché voi portate la sventura nel vostro oro, nei vostri gioielli, nei vostri abiti. (Istrati 1947: 86 et 92)

5 Cf. «Tu aimerais que je m'éternise dans tes jupes» et, avec un allongement, dans la traduction italienne de Fernando Cezzi: «A te [...] piacerebbe che restassi sempre attaccato alle tue sottane» (Istrati 2006g: 13).

Dans ces récits de malheurs ou de «la sventura», les traducteurs sont mis ‘à l’épreuve de l’étranger’ (Berman 1984) et les variantes proposées modifient continuellement la poétique du déclin. Avant la fin de l’histoire tragique de Codine, tué par sa mère, on trouve par exemple une description où «loques» devient «coperto di stracci» dans la traduction italienne *Il bruto*, et où la «boue» change de destination pour une focalisation sur la barbe⁶, pour ne citer que quelques-unes des transformations opérées par Goffredo Fofi. Mais c’est *Kyra Kyralina* qui reste le plus intéressant à analyser avec ses trois versions en italien du récit sur la «fillette de l’enfer» si l’on tient compte des changements effectués par Pino Fiori⁷. Toute transformation opérée par les traducteurs (Pino Fiori revoit la traduction de Gino Lupi également pour ce qui concerne la description des vêtements: «Assai mal vestito» > «Molto malvestito» > «Malvestito») a des conséquences, mais le côté grotesque des personnages picaresques n’est jamais mis en danger:

Fort mal mis, avec une barbe d’un mois [...].

– Maintenant que je t’ai mis au courant de mon ultime et grotesque avatar de fabrique-de-pipe-crève-la-faim. (Istrati 2006a: 121-122)

Assai mal vestito, con la barba d’un mese [...].

«Ora che t’ho messo al corrente del mio ultimo e grottesco guaio di ‘fabbricante di pipe fa la fame’». (Istrati 1925: 121 et 124)

Molto mal vestito, con la barba di un mese [...].

– Ora che ti ho messo al corrente della mia ultima e grottesca trasformazione in «fabbricante di pipe morto di fame». (Istrati 1947: 84-85)

Malvestito, la barba di un mese [...].

«Ora che ti ho messo al corrente della mia ultima grottesca trasformazione in fabbricante di pipe morto di fame». (Istrati 1996: 82-83)

Dans *Les Chardons du Baragan*, roman tout aussi violent et picaresque⁸,

6 «Avec sa barbe de deux mois, sa boue, ses loques, Codine, ivre et enrrouillé, n’était plus de la race humaine» (Istrati 2006b: 612) > «Kodin – la barba di due mesi, imbrattata di fango, coperto di stracci, la voce roca – non sembrava che facesse più parte della razza umana» (Istrati 1998b: 102). Notons encore, entre autres exemples, l’atténuation plus classique de l’expressivité avec l’insertion du verbe «sembrare».

7 Pino Fiori préfère, par exemple, «figlia dell’inferno» (Istrati 1996: 61), à la «ragazzina infernale» de Gino Lupi (Istrati 1947: 61).

8 La première traduction italienne offre cette présentation: «Evocazione magica e picaresca dell’infanzia di un bambino romeno partito all’inseguimento dei cardi nella steppa, *I cardi del Bărăgan* (1928) è anche un romanzo storico e sociale, che culmina con la sanguinosa e disperata ribellione contadina scoppiata nel febbraio 1907, al termine di un inverno lungo

«guaio» et «trasformazione» ne sont pas moins à l'affût. Les prédécesseurs du jeune Mataké, le personnage principal du récit, sont Lazarillo de Tormes, avec son «Escapé del trueno y di en el relámpago» (Anonyme 1981: 131), Guzmán de Alfarache et el Buscón. Le jeune homme part à l'aventure, ivre de liberté, et lors de sa course derrière les chardons du Baragan, on trouve quelques scènes cocasses, telles que celle-ci:

Il n'y eut plus d'étapes à quatre, car nos deux camarades saignèrent des talons avant une lieue. Plus endurant, celui qui avait marchandé l'échange des opinci voulait pousser un peu plus loin, mais l'autre, abandonnant son chardon, s'était cramponné à la veste de son ami et pleurait. Cela lui valut sur son bonnet une tape qui aplatit sa galuchka. (Istrati 2006: 57)⁹

On est loin de l'univers de Proust, dont *La Recherche* a fini d'être publiée en 1927, un an plus tôt, et de celui de Duiliu Zamfirescu, avec son personnage de parvenu, Tănase Scatiu. Il ne s'agit pas ici de savoir comment traduire un terme comme «mante», dont parle Manuela Raccanello dans *Le prime traduzioni italiane della «Recherche» di Proust* (Raccanello 2008: 98), ou comme «habit-veste», mot choisi judicieusement par Flaubert pour faire allusion à la misère intérieure de Charles Bovary (Nissim 2003). Le personnage principal est pauvrement vêtu, la boulette de viande, cachée sous la «caciula»¹⁰ est bien vite mangée, et ce sont les termes tels que «caciula» et «opinci» qui intéressent le plus les lecteurs et les spécialistes d'Istrati. Ce qui compte cependant, pour Mataké qui ne sait pas encore qu'il perdra son père lors de la répression de la révolte paysanne, c'est la nature. Les chardons ne sont pas encore devenus le symbole de l'oppression, la lèpre toute-puissante qui sévit sur le pays. La galopade, avec le compagnon de route Brèche-Dent, peut donc reprendre de plus belle et, chez Paolo Casciola, «a tutta birra»:

Un furieux coup de vent emporta nos chardons et nos bonnets avec!

e tormentoso. Sin dall'inizio dell'insurrezione, il governo cercò di occultare le vere cause del disordine attribuendone la responsabilità a dei 'sobillatori'. Persuasi dalla propaganda governativa che gli ebrei fossero all'origine della propria miseria, i contadini si avventarono sulle case degli israeliti, le saccheggiarono e ne massacrarono gli abitanti. Ma ben presto incominciarono anche a dare l'assalto alle fattorie dei grandi e medi proprietari terrieri. L'esercito venne inviato sul posto per 'pacificare' il paese: i soldati aprirono il fuoco sugli insorti, cannoneggiarono i villaggi, arrestarono e fucilarono migliaia di ribelli. Nell'arco della narrazione, che il giovanissimo Matache effettua in prima persona, la corsa dei cardi subisce una significativa metamorfosi: da simbolo dei sogni infantili di libertà ad allegoria della terribile crudeltà di un'oppressione che calpesta e travolge le speranze di tutto un popolo» (Istrati 2000: quatrième de couverture).

⁹ *Opinca* (pl. *opinci*): «sandale»; *galuchka*: «boulette de viande» (cf. glossaire in Istrati 2006).

¹⁰ *Caciula*: «coiffe» (cf. glossaire in Istrati 2006).

Nos cris de joie lui répondirent. Et la galopade recommença de plus belle. (Istrati 2006e: 58)

Un furioso colpo di vento portò via i nostri cardi e pure i nostri berretti!

Gli risposero i nostri gridi di gioia. E la galoppata riprese più bella di prima. (Istrati 2004: 66)

Un furioso colpo di vento portò via i nostri cardi e, con loro, anche i nostri berretti!

Gli rispondemmo con grida di gioia. E la galoppata riprese, a tutta birra. (Istrati 2000: 36)

«Pacca» (Schilardi, in Istrati 2004: 65) ou «colpo» (Casciola, in Istrati 2000: 36) pour la «tape» sur le béret du premier exemple cité, et, quelques lignes plus loin, «batoste» (Casciola) ou «bastonate» (Schilardi) pour les «raclées» (Istrati 2006e: 57)¹¹ infligées aux picaros qui volent des boutons de nacre aux vêtements féminins, autant de variantes pour jeter un regard plus souriant sur les textes qui proposent «avevano le soles bucate» (Casciola, in Istrati 2000: 35 – «étaient percées aux talons»: Istrati 2006e: 55) et «il povero che è privo di tutto» (Schilardi, in Istrati 2004: 14, avec une explicitation¹², pour Istrati 2006e: 16, «le pauvre dépourvu de tout») et qui ont fait parler d'une meilleure traduction possible:

Il testo d'arrivo ha una propria compattezza testuale, è certamente frutto di un attento lavoro di scrittura, ma proietta su quello di partenza una visione che non combacia con quella dell'autore. Un progetto di traduzione proteso verso la riproduzione dei tratti che strutturano l'originale, sul piano formale e su quello semantico, presuppone, nel caso di Istrati, la trasposizione non solo di un pensiero, ma anche e soprattutto di una voce e di una voce interna al racconto. Questo implica il rispetto di determinate scelte lessicali, del ritmo che l'autore impone al testo, della dimensione temporale che ne struttura lo svolgimento. (Naccarato 2008b: 148)

Istrati dénuce ses personnages et la traduction peut contribuer à rendre un peu moins difficiles ces vies de va-nu-pieds: «Dans la rue, la poussière rafraîchie chatouillait agréablement nos pieds nus» (Istrati 2006f: 223) >

¹¹ «Pour se les procurer, il n'y avait que deux moyens: les couper aux vêtements féminins de la maison au prix de terribles raclées, ou les gagner au jeu des boutons, à l'exemple de Brèche-Dent, qui était le détenteur de presque tous les boutons de nacre du village».

¹² «Il traduttore opera attraverso un procedimento di explicitazione, che dissolve in parte l'effetto di concentrazione voluto dall'originale» (Naccarato 2008b: 144).

«Nella strada, la polvere, rinfrescata di recente, ci stuzzicava deliziosamente i piedi nudi» (Istrati 1928: 48). «Agréablement» peut devenir «délicieusement». Istrati, déjà d'une version française à l'autre, offre ces petites ou grandes différences qui peuvent être ultérieurement modifiées par la traduction, comme l'a relevé Carmen Ţurcan (Istrati 1998: notes) dans l'édition bilingue de *La Maison Thüringer* qui nous a fourni l'exemple de la «transformation complète» des laissés-pour-compte (cf. notre introduction). Même Sotir, l'ami d'Adrien, ne retrouve son équilibre que lorsqu'il perd les trois quarts de sa fortune. Il y a, dit-il dans *Le pêcheur d'éponges*, et en ajoutant qu'il est un de ceux-là, «des hommes qui ne sont heureux que dans la pauvreté» (Istrati 2006d: 179)¹³. Et avec une belle modulation:

Je plaisantais dans la salle à manger en espagnol et je raillais, au salon, en français, les sots qui naissent dans la pourpre et ne savent demander le nom d'une rue que dans leur langue maternelle. (Istrati 2006d: 179)

Scherzavo nelle sale da pranzo in ispanolo e nel salone mettevo in ridicolo, in francese, gli imbecilli che nascono nell'ovatta e non sanno domandare il nome d'una strada che nella loro lingua materna. (Istrati 1931: 192)

«Dans la pourpre» > «nell'ovatta», les vêtements sont soumis à ce traitement de «raillerie» qui ne sauve les plus démunis qu'aux dépens de ceux qui ne réussissent à demander le nom d'une rue que dans leur langue maternelle et que les traducteurs contribuent à «mettere in ridicolo».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- Anonyme, 1981, *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra.
 Berman A., 1984, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard (Tel).
 Cigada S., 1982, *La traduzione come strumento di analisi critica del testo letterario*, in Aa.Vv., *Processi traduttivi. Teorie ed applicazioni*, Brescia, La Scuola: 187-199.
 GuŃia I., 1990, *Le traduzioni d'opere letterarie romene in italiano (1900-1989)*, Roma, Bulzoni.
 Naccarato A., 2008a, *Poétique de la métonymie. Les traductions italiennes de «La Curée» d'Émile Zola au XIX^e siècle*, Roma, Aracne.

¹³ «Il y a des hommes qui ne sont heureux que dans la pauvreté. Je suis de ceux-là. Avec ce qui me restait, je filai au Mexique».

Nissim L., 2003, *Veste, habit-veste, redingote, habit. Piccole note sull'abbigliamento maschile* in «*Madame Bovary*», in E. Galazzi-G. Bernardelli (eds.), *Lingua, cultura e testo, Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, t. II.2, Milano, Vita e Pensiero: 889-906.

Parodo F., 2010, *Le traduzioni d'autore di «Madame Bovary»*, Firenze, Le Lettere.

Raccanello M., 2008, *Le prime traduzioni italiane della «Recherche» di Proust*, Monfalcone, Tornasole.

ISTRATI

Istrati P.-Jehouda J., 1974, *La famille Perlmutter – Familia Perlmutter* [édition bilingue], trad. du français par E. Barbu, București, Minerva.

Istrati P., 1998, *La Maison Thüringer – Casa Thüringer*, Zamfir Bălan (ed.), Brăila, Istros – Muzeul Brăilei.

—, 2006, *Œuvres*, 3 t., Linda Lê (ed.), Paris, Phébus.

—, 2006a, *Kyra Kyralina*, in *Œuvres*, Linda Lê (ed.), t. 1, Paris, Phébus.

—, 2006b, *Codine*, in *Œuvres*, Linda Lê (ed.), t. 1, Paris, Phébus.

—, 2006c, *Méditerranée (Lever du soleil)*, in *Œuvres*, Linda Lê (ed.), t. 2, Paris, Phébus.

—, 2006d, *Le pêcheur d'éponges*, in *Œuvres*, Linda Lê (ed.), t. 2, Paris, Phébus.

—, 2006e, *Les Chardons du Baragan*, in *Œuvres*, Linda Lê (ed.), t. 3, Paris, Phébus.

—, 2006f, *Nerrantsoula*, in *Œuvres*, Linda Lê (ed.), t. 2, Paris, Phébus.

TRADUCTIONS ITALIENNES

Istrati P., 1925, *Kyra Kyralina*, trad. du français par G.F. Cecchini, Firenze, Società Anonima Editrice «La Voce».

—, 1928, *Il ritornello della fossa (Nerrantsoula)*, trad. du français par A. Parini, Milano, Vitagliano.

—, 1931, *Il pescatore di spugne*, trad. du français par F. et I. Latini, Milano, Carnaro.

—, ²1947, *Kyra Kyralina*, trad. du français par G. Lupi, Milano, Garzanti.

—, ³1996, *Kyra Kyralina*, trad. du français par G. Lupi, revue par P. Fiori, Milano, Feltrinelli, (1978).

—, 1993, *Mediterraneo (al levar del sole)*, trad. du français par F. Cezzi, Lecce, Argo.

—, 1994, *Verso l'altra fiamma*, trad. du roumain par M. Popescu, Fiesole, ECP.

—, 1998b, *Il brutto*, trad. du français par G. Fofi, Roma, e/o.

—, 2000, *I cardì del Bărăgan*, trad. du français par P. Casciola, Firenze, Bi-Elle (Quaderni Pietro Tresso, 24).

—, 2004, *I cardì del Baragan*, trad. du français par G. Schilardi, Lecce, Argo.

—, 2006g, *Mediterraneo (al calar del sole)*, trad. du français par P. Serafino, Lecce, Argo.

CRITIQUE

Bălan Z., 2001, *Panaît Istrati. Tipologie narativă*, Brăila, Istros.

Brezu-Stoian C., 2007, *Panaît Istrati*, București, Muzeul Literaturii Române.

Cogălniceanu M., 2005, *Panaît Istrati: tentația și ghimpia libertății*, Brăila, Ex Libris.

- Condei C., 2001, *Interferențe lingvistice româno-franceze în opera lui Panait Istrati*, Brăila, Istros.
- Dumitru E., 2012, *L'emigrazione intellettuale dall'Europa centro-orientale. Il caso di Panait Istrati*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.
- Ionescu M.C., 2000, *Les (en)jeux de l'oral et de l'écrit: le cas de Panaït Istrati*, Brăila, Istros.
- Iorgulescu M., 2004, *Celălalt Istrati*, Iași, Polirom.
- Jutrin-Klener M.-Lenz H. et al. (eds.), 2002, *Les haïdoucs dans l'œuvre de Panaït Istrati*, Paris, L'Harmattan (Critiques Littéraires).
- Naccarato A., 2008b, Les chardons du Baragan: *per un progetto di traduzione*, in G. Vanhese (ed.), *Deux migrants de l'écriture. Panaït Istrati et Felicia Mihali*, Rende, Centro Editoriale e Librario – Università degli Studi della Calabria: 133-148.
- Preumont Y., 2012, *Panaït Istrati et la traduction du déclin physique*, in A. Vranceanu-A. Pagliardini (eds.), *Migrazione e patologie dell'Humanitas nella letteratura europea contemporanea*, Frankfurt am Main / Berlin / Bern / Bruxelles / New York / Oxford / Wien, Peter Lang (Forum Translationswissenschaft, 14): 185-193.
- Sacchi S., 1991, *Uno scrittore nomade. Panaït Istrati*, in G. Rubino (ed.), *Figure dell'eranza: immaginario del percorso nel romanzo francese contemporaneo*, Roma, Bulzoni: 195-209.
- Vanhese G., 2008, *Synonymie, anthropologie et traduction dans l'œuvre de Panaït Istrati*, in S. Cigada-M. Verna (ed.), *Atti del convegno «La sinonimia tra lingue e parole nei codici francese e italiano»*, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 24-27 ottobre 2007, Milano, Vita e Pensiero: 289-307.
- Vasilescu D., 2008, *Panaït Istrati. Images d'Orient*, Nice, Vaillant.

DA UNA LINGUA ALL'ALTRA. I COSTUMI E GLI ACCESSORI DI SCENA NEL TEATRO DI MARCO MICONE

Paola Puccini

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Teatro migrante, l'opera drammaturgica di Marco Micone ha messo in scena costumi ed accessori che si caricano di una valenza che rinvia alla cultura d'origine offerta allo sguardo dello spettatore quebecchese. Essi appaiono come segni di un'identità che incontra un'alterità alla ricerca di un'accoglienza. L'opera prima, *Gens du silence*, declinata nelle sue tre versioni del 1982, del 1991 e del 1996, mostra, infatti, come l'uso dei costumi di scena risponda ad una esigenza di rappresentazione della cultura di origine dell'autore.

Nel 2004, Micone decide di autotradursi in italiano partendo dalla versione francese del 1996. Nasce *Non era per noi* (gennaio 2004) che, attraverso una seconda operazione di autotraduzione, questa volta verso il francese, diventerà *Silences* (marzo 2004).

Con il presente lavoro, vorremmo indagare quanto il passaggio da una lingua all'altra abbia comportato una variazione della funzione culturale ed antropologica dei costumi e degli accessori di scena mostrata nell'originale.

Attraverso il confronto interlinguistico delle diverse versioni, ci domanderemo innanzitutto a quale funzione corrisponda la rappresentazione dei costumi in *Gens du silence* (1996). Successivamente studieremo l'evolversi di tale rappresentazione domandandoci quanto l'autotraduzione abbia favorito questo cambiamento. Infine, concluderemo con alcune riflessioni circa la pertinenza di tali varianti osservate all'interno del progetto autotraduttivo dell'autore. Le discipline convocate dallo studio spaziano dalla linguistica all'antropologia, passando per l'analisi dell'immaginario.

I. LA MASCHERA PESANTE DELL'IDENTITÀ

Analizzando l'abbigliamento in *Gens du silence* (1996) ci accorgiamo che l'operazione effettuata è simile ad una vestizione partendo da un corpo nudo,

sorta di manichino, bambola di carta dell'infanzia su cui, di volta in volta, appoggiare un abito preconfezionato.

La *silhouette* che appare in scena all'apertura del sipario evoca, infatti, un'ombra nuda che si proietta sul palcoscenico, simbolo del paese di accoglienza. Tra i sensi di *silhouette* troviamo: «Portrait de profil exécuté en suivant l'ombre projetée par un visage. Ombre dessinée ou projetée dessinant nettement un contour»¹. La figura si connota subito come quella di un emigrante: «c'est Antonio, portant une valise attachée avec une corde» (Micone 1996: 29). L'accessorio diventa qui costume di scena e veste il personaggio in assenza di un vero e proprio abito. Bisogna risalire alla versione del 1982 per comprendere appieno la valenza culturale di questo 'non-abito': «ANTONIO ouvre sa valise et en sort du fromage, des salamis, des bouteilles de vins et des vêtements. Finalement il en sort un harmonica minuscule avec lequel il joue un air de tarentelle qu'il dansera jusqu'à essoufflement pour ensuite se rasseoir sur sa valise et jouer une musique mélancolique» (Micone 1982: 24). La versione del 1996 conserva l'immagine del personaggio 'vestito di un cliché', immagine vivente della cultura italiana d'origine. La pièce si conferma saggio etnografico e l'autore pare cimentarsi in una sorta di etnografia da lanterna magica, così cara all'antropologo inglese Evans-Pritchard. Parlando di lui, Clifford Geertz scrive: «L'approche de l'exposé ethnographique par E[Evans]-P[ritchard] a pour caractéristique remarquable d'aboutir à des représentations visuelles des phénomènes culturels, à des diapositives anthropologiques» (1986: 85). Micone pare partecipare alla stessa retorica dello sguardo attraverso le immagini stereotipate della cultura d'origine. Come per Evans-Pritchard, si potrebbe dire anche per Micone che «Cette prédilection [...] pour la rhétorique du regard ne se limite pas aux phrases. [...] Il y a d'abord ces étonnantes photographies qui au premier regard pourraient passer pour des images ethnographiques ordinaires [...] mais en fait, à quelques exceptions près, elles tiennent moins de l'illustration que de l'emblème» (86). Anche i personaggi di Micone appaiono, nella loro rappresentatività, «figés dans une lumière absolue» (88) ed il drammaturgo pare 'silhouetter' il loro ritratto. L'abbigliamento rientra in questi *croquis*, sorta di *notes visuelles*, e infatti non è mai particolarmente tratteggiato. Riportiamo di seguito gli elementi del vestiario e gli oggetti di scena che li corredano.

Gens du silence (Micone 1996):

Peu à peu, tombe l'obscurité. Le cœur se retire. Antonio reste seul sur scène. Il avance de quelques pas vers l'avant-scène. Son **costume est défraîchi**. Il traîne toujours sa **valise attachée avec une corde**. (30)

1 Tutte le definizioni sono tratte dai seguenti dizionari: *Petit Robert* et *Il Nuovo Zingarelli*.

En sortant, Antonio tire un minuscule **harmonica** de sa poche et joue un air mélancolique. (31)

Nous sommes chez Antonio et Anna. Début des années soixante. Anna est assise devant une **machine à coudre**. (37)

Même décor. Anna travaille à sa **machine à coudre**. Antonio et Rocco jouent aux **cartes**. Un **journal italien** traîne sur la table. (42)

GINO (Il sifflote, en se moquant, quelques mesure de l'hymne fasciste qu'on entend): Ici la vieille, la ronflante mère patrie est restée intacte, avec sa fanfare de **chemises noires**, imbibées d'eau bénite. (48)

MARIO porte un **t-shirt sur lequel on lit: «Kiss me, I'm Italian»**. (57)

NANCY: j'en voulais pas, moi, de la **robe avec crinoline importée d'Italie** pour ma première communion. (59)

MARIO: Et moi [J'en voulais pas] de mon **habit blanc fait sur mesure**, Il avait couté tellement cher qu'elle [la mère] a failli me tuer quand je l'ai sali. (59)

ANNA: Tu m'as laissée tout ce temps sous la surveillance de ton père et de Collina. Des mois et des mois à essayer d'éteindre le feu que j'avais en moi, à coup de messes, de chapelets et de **robes noires**. (71)

Ci soffermeremo ora sul significato delle parole presenti nell'originale ed assenti nelle due autotraduzioni che l'autore sceglie per descrivere l'abbigliamento. Dalle loro definizioni estrapoliamo il valore semantico del lessico utilizzato. Se ne ricavano una serie di immagini che ci aiutano a capire il valore simbolico attribuito dall'autore al motivo del vestiario.

definizioni	valori semantici
<p><i>costume:</i> 1. Apparence extérieure réglée par la coutume. 2. Manière de se vêtir particulière à un pays, une époque et une condition. Ex.: costumes nationaux. vid. <i>habit, habillement, vêtement.</i></p>	<p>/costume/: + apparenza esteriore. + costumi (usi e costumi di un popolo). + appartenenza ad un gruppo: costumi nazionali > identità</p>
<p><i>chemise:</i> 1. Vêtement couvrant le torse, porté souvent sur la peau. 2. Mod. Chemise américaine, sous-vêtement de tricot. Chemise d'enfant, de bébé. Chemise d'homme, vêtement qui se porte sous le veston. 3. Chemise amidonnée, glacée, empesée. Chemise blanche, à carreaux, chemise de soirée, de sport. 4. Chemise d'homme; uniforme de certaines formations politiques, para militaires et par extension ces formations. Chemises rouge, chemises noires.</p>	<p>/chemise/: + indicazione spaziale: sopra la pelle. + indicazione spaziale: sotto un altro vestiario. + appartenenza ad un gruppo. + rigidità.</p>
<p><i>robe:</i> 1. Vêtement qui entoure le corps. 2. Vêtements distinctif de certains états ou professions: robe de moine, de professeur, de magistrat, d'avocat, du prêtre. 3. Vêtement d'enfant en bas âge. 4. Robe de chambre: long vêtement d'intérieur pour homme ou femme, à manches, non ajusté. Ex.: Être en robe de chambre, être déshabillée. 5. Vêtement féminin de dessous, d'un seul tenant, avec ou sans manche, couvrant le corps jusqu'aux genoux, aux mollets, aux chevilles ou aux pieds.</p>	<p>/robe/: + indicazione spaziale: interno: <i>robe de chambre.</i> + indicazione di stato. + appartenenza ad un gruppo. + indicazione di età: infanzia. + indicazione di genere: femminile. + indicazione spaziale: dessous.</p>
<p><i>crinoline:</i> 1. Étoffe à trame de crin. 2. Par. ext.: Jupe de dessous, garnie de baleines et de cercles d'aciers flexibles, que les femmes portaient pour faire bouffer les robes. Ex.: la crinoline de l'Impératrice Eugénie, Vêtement de princesse.</p>	<p>/crinoline/: + rigidità. + appartenenza ad un'epoca passata.</p>
<p><i>habit:</i> 1. Manière d'être. 2. vid. <i>costume.</i> Ex.: habit de voyage, habit d'arlequin, habit de laquais. Habit vert, tenue officielle des membres de l'Institut de France. vid. <i>uniforme.</i> Ex. Habit de prêtre. vid. <i>veste de cérémonie.</i> Cérémonie de la prise d'habit, Quitter l'habit, se défroquer.</p>	<p>/habit/: + indicazione di stato. + apparenza esteriore. + costumi (usi e costumi di un popolo). + costumi nazionali, identità. + appartenenza ad un gruppo.</p>

Riassumendone i valori semantici otteniamo questo schema.

	/costume/	/chemise/	/robe/	/crinoline/	/habit/
apparenza esteriore	+				+
appartenenza ad un gruppo > identità	+	+	+		+
appartenenza ad un'epoca passata				+	
indicazione spaziale: sotto		+	+		
indicazione spaziale: interno			+		
rigidità		+		+	
indicazione di stato			+		+

Come si può notare gli abiti esprimono fortemente l'appartenenza ad un'identità ed ad una forma culturale specifica la cui identificazione è affidata alla qualificazione che rinvia esplicitamente alla cultura d'origine. La «robe» è «noire» per alludere alla cultura italiana del sud, o più esplicitamente «emportée d'Italie», il «journal» è dichiaratamente «italien», le «chemises» sono «noires» per evocare l'epoca fascista e l'«habit» è «blanc» per richiamare l'immagine degli abiti da cerimonia per i sacramenti religiosi. A questa forma culturale i personaggi fanno riferimento e vi si riconoscono. Essa, tuttavia, nell'uniformarli, esprime una rigidità che rinvia ad un'impossibilità di movimento; i personaggi sono di fatto imprigionati dalla loro stessa rappresentazione.

Come i popoli incontrati da Erodoto, i personaggi di Micone vivono immersi nei loro rispettivi costumi di cui gli abiti di scena sono un simbolo; sono questi che contraddistinguono i personaggi e li differenziano gli uni dagli altri. Infatti, mentre Antonio rappresenta la fedeltà ai propri costumi, si tiene tenacemente abbarbicato ad essi e sente come minaccioso ogni tipo di cambiamento, altri, come Zio e i giovani protagonisti, percepiscono l'adesione a questi costumi / costumi di scena come una forzatura ed un imperio. Così si esprime la giovane protagonista: «NANCY: J'en voulais pas, moi, de la robe avec crinoline importée d'Italie pour ma première communion» (Micone 1996: 59).

L'originale da cui prendono le mosse le due autotraduzioni illustra allora la 'via interna' che rifugge la molteplicità, come i costumi di scena rifuggono i colori. Il bianco ed il nero, che rinviano alla cultura d'origine, non possono, infatti, mai essere denominati 'colori'.

La 'via interna', maschera pesante dell'identità, si oppone alla 'via esterna', maschera leggera, che cerca di uscire dai costumi.

È di questa nuova prospettiva che ci parlano le due autotraduzioni.

2. LA MASCHERA LEGGERA DELL'IDENTITÀ

Partendo dalla constatazione antropologica che di fronte all'alterità vi sono più modalità che si possono adottare e che quella illustrata da Micone nell'originale porta a prediligere la prospettiva di pura identità, ci domandiamo di quale tipo di strategia siano l'illustrazione le due autotraduzioni. Come avevamo accennato in precedenza, *Non era per noi* e *Silences* lasciano cadere le 'diapositive antropologiche' dell'originale e rafforzano invece il discorso di critica verso una forma culturale dalla forza imprigionante, proponendo una diversa concezione dell'identità concepita come negoziazione con l'alterità. Già in *Non era per noi* si registra un alleggerimento della rappresentazione stereotipata della cultura italiana. Di seguito qualche esempio di motivi presenti nell'autotraduzione in italiano ed assenti nella successiva in francese.

<i>Gens du silence</i> (Micone 1996)	<i>Non era per noi</i> (Micone 2004a)	<i>Silences</i> (Micone 2004b)
UN HOMME: Je me souviens quand je travaillais. Y en avait toujours cinq ou six qui attendaient à l'entrée de l'usine avec leur sac à lunch plein d'huile, leurs vestons trop petits, leurs pantalons trop courts... (34)	L'UOMO (con accento francese): Ricordo quando lavoravo. Ce n'erano sempre cinque o sei che aspettavano fuori dalla fabbrica con i loro capelli unti e i pantaloni troppo corti. (70)	*
	ALBERTO (rilegge ad alta voce la lettera): Cara Giulia, ti mando una fotografia [...]. Io sono di profilo. Sono quello in canottiera. (71)	
	ARALDO: Noi siamo uomini, di quelli veri, siamo forti, siamo corazzati... Evviva l'America! (Pausa) Palloni, palloni... di tutti i colori... Bianchi, rossi, verdi! (74)	ARALDO: Nous pensons à demain, nous. Nous pensons à l'avenir. Vive l'Amérique! Des ballons... de toutes les couleurs! Des blancs, des rouges, des verts! (24-25)

Come si può notare *Non era per noi* si presenta come una fase di passaggio verso *Silences*, ultima versione dell'opera prima dell'autore.

Altrove l'autotraduzione in italiano sceglie parole il cui senso si fa 'mediatore' tra quello della parola nell'originale e quello della parola nella successiva autotraduzione. Il passaggio da 'silhouette' a 'personnage', attraverso l'italiano 'personaggio' è a tale riguardo emblematico. Di seguito le citazioni e le accezioni del lessico utilizzato partendo dalle definizioni.

* Laddove la colonna rimane vuota, significa che non esiste l'equivalente nel testo.

<i>Gens du silence</i> (Micone 1996)	<i>Non era per noi</i> (Micone 2004a)	<i>Silences</i> (Micone 2004b)
D'un coin de la scène surgit une silhouette qu'on distingue peu à peu. (29)	Siamo negli anni Cinquanta. Da un lato della scena spunta un personaggio che si distingue poco a poco. (67)	Nous sommes à la fin des années 1950. D'un côté de la scène entre un personnage qu'on distingue peu à peu. (11)
1. Portrait de profil exécuté en suivant l'ombre projetée par un visage. Ombre dessinée ou projetée dessinant nettement un contour.	1. Persona assai rappresentativa e ragguardevole. Tipo.	1. Personne qui joue un rôle social important.
2. Forme qui se profile en noir sur un fond clair.	2. Persona che agisce o che è rappresentata in un'opera teatrale.	2. Chacune des personne qui figurent dans une œuvre théâtrale et qui doit être incarnée par un acteur / actrice. vid. <i>rôle</i> .
3. Forme ou dessin aux contours schématiques. Allure ou ligne générale d'une personne.	3. (desueto) Persona mascherata.	

Qui il senso italiano di 'personaggio' (/persona assai rappresentativa e ragguardevole. Tipo/), riprende il senso dell'originale (/forme ou dessin aux contours schématiques. Allure ou ligne générale d'une personne/) che rinvia ad una tipicizzazione, ma ne aggiunge uno nuovo («persona che agisce o che è rappresentata in un'opera teatrale») che poi si ritrova nella versione finale in francese (/chacune des personnes qui figurent dans une œuvre théâtrale et qui doit être incarnée par un acteur / actrice. vid. *Rôle*/). L'emigrante, 'tipicamente' italiano dell'originale, diventa in *Silences* uomo qualunque. La sua valigia ha perso la corda che lo legava all'immagine stereotipata. Esso diventa attore, inteso come soggetto storico alle prese con forme culturali e prospettive di identità più o meno forti ed esclusive, più o meno accoglienti dell'alterità. Il ruolo del teatro, come quello della maschera, appare rinforzato rispetto all'originale. Il senso desueto della parola italiana 'personaggio' anticipa il motivo della maschera che ritroviamo solo nelle due autotraduzioni:

<i>Gens du silence</i> (Micone 1996)	<i>Non era per noi</i> (Micone 2004a)	<i>Silences</i> (Micone 2004b)
?	LAURA: Non è lui, ho immaginato un personaggio della sua età. GIULIA: Come se avesse una maschera ... ma è sempre lui che parla... (98)	LAURA: Il a fait comme les autres... il a imaginé un personnage de son âge. GIULIA: Comme s'il se cachait derrière un masque ... mais c'est toujours lui qui parle. (66)

Il messaggio si fa universale e si focalizza sull'idea che «tutti sono condannati a fingere, a recitare, a rappresentare su diversi palcoscenici le commedie e i drammi della nostra identità» (Remotti 1996: 102).

Nelle autotraduzioni Micone è interessato ad illustrare la prospettiva della costruzione dell'identità che negozia con l'alterità attraverso forme di dia-

logo, di comunicazione e di scambio. È soprattutto il personaggio di Araldo che mostra il cambiamento.

Araldo è infatti personaggio che ‘prende peso’ nelle due autotraduzioni rispetto all’originale. Esso infatti condensa due personaggi che nel 1996 erano distinti: Zio e l’Animatore. Quest’ultimo presentava la scena di teatro nel teatro, tra le poche (quattro) che l’autotraduzione salva dall’originale. È al personaggio di Araldo che Micone affida il ruolo di indicare l’uscita rigorosa dalla logica della pura identità.

Secondo Remotti «si può vivere, e in effetti si vive, anche al di fuori della cappa dell’identità riducendo gli espedienti di identità a poca cosa a strutture filiformi che permettono di imbarcare senza troppi problemi una buona dose di flusso e di mutamento» (Remotti 1996: 103). Gli ‘stracci’ che vestono Araldo simboleggiano queste ‘strutture filiformi’ la cui leggerezza si oppone alla pesantezza e rigidità di cui erano fatti i costumi / costumi di scena analizzati nell’originale.

Soffermiamoci ora sull’abbigliamento di scena di Araldo e sulle qualità attribuite al personaggio attraverso un’analisi lessicale comparativa fra le due autotraduzioni.

<i>Non era per noi</i> (Micone 2004a)	<i>Silences</i> (Micone 2004b)
ANGELO (lo rincorre per picchiarlo): Pensavo che fossi partito, che fossi ritornato nel tuo paese. Scommetto che neanche là ti vogliono. Sembri un pagliaccio . (74)	ANGELO (Il essaie de le frapper): Je pensais que tu étais parti, que tu étais rentré en Italie. Mais ils veulent pas d’un crève-la-faim comme toi là-bas non plus. (25)
ANGELO: E se vinco, sai la prima cosa che farò? Sbarazzerò questa città di tutti gli straccioni come te. (75)	ANGELO: et si je gagne, tu sais la première chose que je vais faire? Je vais débarrasser cette ville de tous les traine-misère comme toi. (26)
CLAUDIO: Dovranno essere straccioni come te per votare come loro. (Claudio strappa i palloni dalle mani di Araldo e li fa volare via) LAURA: Araldo, il nostro giullare , il solo che abbia un po’ di cultura e di fantasia. CLAUDIO: È un matto in delirio che nessuno ascolta. (104)	CLAUDIO: Mes enfants? Il faudrait qu’ils soient des vauriens comme toi pour qu’ils votent comme eux. (Claudio arrache les ballons des mains de Araldo et les fait envoler). CLAUDIO: Un pouilleux et un provocateur . LAURA: Le seul qui ait un peu de culture et de fantaisie. CLAUDIO: C’est un fo u en délire que personne n’écoute. (74)

Di seguito le accezioni del lessico utilizzato a confronto.

<p><i>pagliaccio:</i> 1. Buffone da circo. 2. Persona poco seria che si comporta in modo ridicolo o senza dignità.</p>	<p><i>crève-la-faim:</i> 1. miséreux, qui ne mange pas à sa faim Da <i>crever:</i> 1. S'ouvrir en éclatant, par excès de tension. vid. <i>éclater</i>. Ex.: bulle qui crève. vid. <i>percer</i>. Ex.: Faire crever du riz, le faire gonfler à l'eau bouillante. 2. par extension: être sur le point d'éclater, mourir, claquer, sauter, déchirer. Ex.: faire crever un ballon.</p>
<p><i>straccione:</i> 1. persona con vesti stracciate. Vestito di stracci 2. pezzente, miserabile. Etim. lat. parlato <i>stracciare</i>: «trarre fuori».</p>	<p><i>traîne-misère:</i> 1. personne qui traîne partout sa misère. vid. <i>gueux</i>, <i>miséreux</i>. Da /<i>traîner</i>/: 1. tirer après soi. 2. déplacer en tirant derrière soi sans soulever. 3. Forcer à aller quelque part, traîner bon gré, mal gré. vid. <i>errer</i>, <i>vagabonder</i>.</p>
<p><i>giullare:</i> 1. dispregiativo: Buffone, saltimbanco. Persona priva di dignità. 2. cantastorie che si esibiva per il pubblico delle corti e delle piazze.</p>	<p><i>vaurien:</i> 1. Vieilli. Personne peu recommandable. Une vaurienne, une saltimbanque, une fille d'Opéra. 2. Mauvais sujet, petit voyou. vid. <i>galopin</i>: 1. jeune garçon chargé de commission. 2. fam. Gamin qui court les rues.</p>
	<p><i>pouilleux:</i> 1. Couvert de poux, de vermine. Ex.: un vieux mendiant pouilleux. 2. qui est dans une extrême misère. vid. <i>gueux</i>, <i>misérable</i>, <i>pauvre</i>.</p>
	<p><i>provocateur:</i> 1. personne qui incite à la dispute. Etim. lat. <i>provocare</i>: «appeler dehors».</p>

Riportiamo lo schema con i valori semantici ottenuti e la loro presenza nel lessico utilizzato.

	Pa- gliac- cio	Crève- la-faim	Strac- cione	Traîne- misère	Vaurien	Pouilleux	Giullare	Provo- cateur	Fou / matto
Indicazione spaziale: alto		+							
Indicazione spaziale: esterno		+	+	+			+	+	+
Viaggio				+	+				
Teatro/ spettacolo	+				+		+		
Miserabile		+	+	+		+			
Movimento		+	+	+	+			+	+
Parola							+		
Colore									

Mettendo ora a confronto i valori semantici del lessico dell'abbigliamento che troviamo nell'originale con quelli che si ricavano dal lessico che descrive il personaggio di Araldo nelle due autotraduzioni, notiamo un'evidente contrapposizione:

<i>Gens du silence</i>		<i>Non era per noi e Silences</i>
Indicazione spaziale: sotto	↔	Indicazione spaziale: sopra
Indicazione spaziale: interno	↔	Indicazione spaziale: esterno
Assenza di colore	↔	Colore
Rigidità	↔	Movimento / viaggio
		Teatro / Spettacolo / Parola

Quest'ultima mostra le due diverse prospettive antropologiche messe in scena da Micone: o si continua a credere pervicacemente nelle proprie forme identitarie, oppure si provvede quanto meno ad alleggerirle fino a farle scoppiare, come fa Araldo con i suoi palloni.

Già il «costume bigarré» di Zio (Micone 1996: 46), che rinvia a forme composte da elementi disparati, mostrava, nell'originale, come sia possibile rendere le forme culturali più disponibili alla comunicazione e allo scambio, alle ibridazioni e ai mescolamenti.

Nelle due autotraduzioni, però, Micone pare porre l'accento piuttosto sulla funzione specifica del personaggio. Le valenze semantiche che ricorrono più spesso sono legate al viaggio, al movimento e alla conquista di uno spa-

zio esterno. Araldo si incarica di mostrare la via esterna, la via di uscita dalla logica imprigionante di cui gli abiti erano simbolo nell'originale.

È lui che invita i giovani protagonisti a «se défroquer», ad abbandonare un abito / un'identità «emporté d'Italie» che non fa i conti con il flusso di cui è fatta la costruzione dell'identità. È sempre lui che rappresenta il coraggio necessario a vincere la paura che l'uscita dai costumi comporta. Solo Araldo appare veramente capace di soddisfare il bisogno della giovane protagonista di uscire da questa logica imprigionante:

LAURA: Je voudrais que quelqu'un m'emporte loin d'ici... m'arrache de mon quartier et de ma famille, parce que je sais que je n'aurais jamais le courage de partir seule... j'ai trop peur que mon père blâme ma mère... j'ai trop peur qu'il se venge sur elle. Emmène-moi loin d'ici, Claudio. [...]

ARALDO: Viens, Laura, viens!

LAURA: Je ne vois rien.

ARALDO: Suis les ballons... viens par ici!

LAURA: Où est-ce que tu m'amènes?

ARALDO: N'ait pas peur, suis moi!

(Micone 2004b: 61-77)

3. L'AUTRADUZIONE: LA MASCHERA LEGGERA DELLA SCRITTURA

Da una versione all'altra, anche la scrittura pare mostrare un uguale coraggio. L'opera 'esce da se stessa', dalla sua 'identità', potremmo dire. Le prime tre versioni di *Gens du silence* (1982, 1991 e 1996) non mostrano, infatti, variazioni significative, mentre l'autotraduzione favorisce un rinnovamento sostanziale dell'opera.

L'autore lo sottolinea nel quarto di copertina di *Silences* dove si legge «cette pièce remplace *Gens du silence* dont l'auteur n'a gardé que quatre courtes scènes remaniées» (Micone 2004b: 8).

Per Micone, infatti, tradurre è avere il coraggio di trasgredire e l'autotraduzione è esperienza audace del confine e del limite, è un invito al movimento, ad un viaggio nella scrittura che si fa più leggera. La versione finale (Micone 2004b) si spoglia allora di elementi ed anche la descrizione degli abiti si fa più essenziale. Di seguito due esempi:

<i>Gens du silence</i> (Micone 1996)	<i>Non era per noi</i> (Micone 2004a)	<i>Silences</i> (Micone 2004b)
C'est Antonio portant une valise attachée avec une corde. Il s'immobilise après quelque pas. (29)	È Alberto che porta una vecchia valigia. Dopo qualche passo si ferma. (67)	C'est Alberto portant une valise. Il fait quelque pas et s'arrête. (11)
ANTONIO: Docteur, vous comprenez... je pouvais pas savoir, elle était habillée comme une grande dame. Avec des souliers qui m'arrivaient aux genoux... Elle avait l'air d'une vraie actrice... Est-ce que c'est grave, docteur? (35)	ALBERTO: Era vestita come una gran signora. Sembrava un'attrice per quanto era bella. (70)	ALBERTO: Si vous l'aviez vue, docteur... elle était habillée comme une grande dame. Jamais j'aurais pensé. (18)

Questa 'spoliazione della scrittura' mostra la strada alternativa all'ossessione dell' 'identità operale' non solo sul piano del contenuto, ma anche su quello formale. L'uscita dai costumi dunque non è solo follia, quella transgressione incarnata dal 'folle' Araldo; esistono altri modi di uscire dalla logica dell'identità, e Micone ne sperimenta uno attraverso l'autotraduzione che favorisce la negoziazione con l'alterità delle sue lingue.

Se il viaggio in antropologia è l'incontro con i costumi degli altri, l'autotraduzione rende possibile l'incontro tra costumi / lingue diverse dello stesso autore. Le lingue, infatti, attraverso il loro lessico, appaiono 'vestite' diversamente le une dalle altre. Come scrive Sorin Stati: «ogni parola è l'unione di una 'veste' fonetica con un contenuto o significato o senso. Capire una parola significa afferrarne il senso; la veste fonetica è accessibile all'udito e la sua, molto approssimativa ed imperfetta immagine grafica, è accessibile alla vista, mentre il significato viene afferrato dalla mente» (Stati 1978: 35). Stati conclude sulla traduzione: «tradurre una parola in un'altra lingua vuol dire sostituire la sua veste fonetica e la sua veste grafica con un'altra, lasciandone inalterato il senso» (*Ibidem*). Nella pratica autotraduttiva Micone fa con-vivere i suoi costumi / lingue, alla ricerca di un punto di incontro capace di negoziare l'identità e l'alterità.

Così, da una lingua all'altra, Micone scandaglia il significato delle sue parole, in francese e in italiano, esplorandone i molteplici sensi che si rincorrono e si richiamano nella diversità. Il senso desueto, quello per estensione, l'accezione familiare, tutti concorrono a rompere la superficialità del significato alla ricerca di una 'saggezza del tradurre' che è data dal prendere in conto le parole con la loro sostanziale alterità espressa dai diversi ed a volte opposti significati.

La pratica traduttiva, intesa come esplorazione delle possibilità e dei limiti del suo lessico francese e italiano, diventa, per Micone, un esercizio antropologico, esperienza attiva e pratica insieme. Esperienza linguistica e esperienza di vita, la traduzione finisce per disegnare il luogo dove l'autore vive ed sperimenta quella tensione, quel 'bilico', quell'oscillazione

tra l'affermazione della propria identità e la ricerca dell'alterità complementare.

Il passaggio da una lingua all'altra, il lavoro di scandaglio sull'alterità delle parole alla ricerca di echi profondi che le facciano dialogare tra loro al di là della loro diversa 'veste' fonetica e grafica, mostra in Micone un atteggiamento che l'antropologia individua come quello di colui che, essendo disposto a vedere strappata la maschera della consuetudine, ha il coraggio di sentire il proprio giudizio tutto sconvolto. Da questo sconvolgimento sono nate le due autotraduzioni.

4. CONCLUSIONE

L'autotraduzione rinnova l'opera per darle una nuova forma e rende possibile il suo procedere che è un avanzare tipico della spirale. Come ricorda Bachelard: «c'est en roulant sur lui-même que le limaçon a fabriqué son escalier. Ainsi toute la maison de l'escargot serait une cage d'escalier. À chaque contorsion [ad ogni versione] l'animal mou fait une marche de son escalier en colimaçon. Il se contorsionne pour avancer et grandir» (1961: 119).

Così facendo l'autotraduzione traghetta l'opera nel presente e parla del soggetto autotraduttore e del suo rapporto con il tempo che scorre; per Durand: «la forme hélicoïdale de la coquille de l'escargot terrestre ou marin constitue un glyphe universel de la temporalité, de la permanence de l'être à travers les fluctuations du changement» (1992: 361).

Attraverso questa figura l'identità dell'opera e dell'autore cercano insieme una negoziazione tra il passato e il futuro attraverso il presente della creazione.

Potremmo affermare allora che l'opera di Micone assomiglia ad un'abitazione, una sorta di 'casa-nido' dove l'animale fa ritorno. «Je voudrais être un oiseau», dichiara Araldo, porta parola dell'autore in *Silences* (Micone 2004b: 73).

Questa 'casa-nido' ricorda le vecchie case nelle quali si sogna di poter ritornare un giorno. Il desiderio che spinge dunque l'autotraduttore a ritornare su un'opera del passato pare rispondere a questo bisogno antropologico. Bisogno ancora più forte nel caso degli scrittori migranti che rispondono alla condizione che pone Bachelard: «mais pour comparer la maison et le nid, ne faut-il pas avoir perdu la maison du bonheur?» (1961: 100). Per un autore che ha vissuto la migrazione, la scrittura racconta questa perdita e la sua opera diventa 'casa-nido', spazio dell'intimità e luogo di espressione del sé. 'Casa-vestito' in un certo senso, costruita dal corpo e per il corpo, come quella evocata da Jules Michelet che «nous suggère que la maison construite par le corps (comme les oiseaux font), pour le corps, prend sa forme par l'intérieur, comme une coquille, dans une intimité qui travaille physiquement» (*Ibidem*).

Questo «nid feutré à notre mesure» (*Ibidem*) coincide con lo spazio dell'intimità creativa; l'autore assume la sua opera, se ne veste, la indossa, come il mollusco fa con la conchiglia. Attraverso l'alleggerimento, di cui le auto-traduzioni hanno fatto il loro modo di procedere, l'opera appare rinnovata e salvata dalla lenta pietrificazione alla quale l'ossessione all'identità poteva condannarla. Come per Italo Calvino, anche per Micone scrivere è «togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio» (Calvino 1988: 6-7). Se l'arma di Perseo è la testa mozzata, quella di Micone è l'autotraduzione. Egli la usa per salvare la sua opera e sé stesso dallo sguardo inesorabile della Medusa. Scrive Calvino:

In certi momenti mi sembrava che il mondo stesse diventando tutto di pietra: una lenta pietrificazione più o meno avanzata a seconda delle persone e dei luoghi, ma che non risparmiava nessun aspetto della vita. Era come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa. L'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa è Perseo, che vola coi sandali alati [...]. Perseo si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata da uno specchio. [...] Perseo non abbandona 'la testa mozzata', ma la porta con sé nascosta in un sacco [...] quella spoglia sanguinosa diventa un'arma invincibile nella mano dell'eroe: un'arma che egli usa solo in casi estremi e solo contro chi merita il castigo di diventare la statua di se stesso. (6-7)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bachelard G., 1961, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF.
- Calvino I., 1988, «Leggerezza», in *Lezioni americane*, Milano, Garzanti: 3-31.
- Durand G., 1992, *Les structure anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.
- Il Nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, 1986, Bologna, Zanichelli.
- Lévesque S., 1993, *Traduire, c'est émigrer. Entretien avec Marco Micone*, «Jeu» 70: 17-30.
- Geertz C., 1986, *Diapositives anthropologiques*, in Aa.Vv., *Le croisement des cultures*, «Communications» 43: 71-91.
- Micone M., 1982, *Gens du silence*, Montréal, Québec Amérique.
- , 1991, *Gens du silence*, Montréal, Guernica.
- , 1996, *Gens du silence*, in *Trilogia*, Montréal, VLB.
- , 2004a, *Non era per noi*, in *Il fico magico*, Isernia, Cosimo Iannone.
- , 2004b, *Silences*, Montréal, VLB.
- , 2004c, *Traduire-tradire*, «Spirale» juillet-août: 28
- Petit Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 1982, Paris, Le Robert.

- Pottier B., 1992, *Sémantique générale*, Paris, PUF.
- Puccini P., 2009, *L'auto-traduction du théâtre de Marco Micone: à la recherche d'une re-configuration identitaire*, in P. Brasseur (ed.), *Authenticity and Legitimacy in Minority Theatre: Constructing Identity (Théâtre des minorités: l'identité en construction)*, London, Cambridge Scholars: 219-230.
- , 2010, *Auto-traduction et identité le cas de Marco Micone*, in A. Ferraro-E. Nardout-Lafarge, *Interférences Autour de Pierre L'Hérault*, Udine, Forum (Collection d'Études du Centre de Culture Canadienne): 167-182.
- , 2011, *Origine e originale. Esperienza di migrazione e di auto traduzione a confronto nell'opera di Marco Micone*, in A. Ferraro (ed.), *L'Autotraduzione nelle letterature migranti*, «Oltreoceano» 5: 41-54.
- , 2012, *L'autotraduzione in Marco Micone: incontro con l'autore*, in G. Benelli-M. Raccanello (eds.), *Tradurre la letteratura*, Firenze, Le Lettere: 133-142.
- , 2013, *L'étrangété in scena: traduzione e autotraduzione in Marco Micone*, in A. Ceccherelli (ed.), *Autotraduzione. Testi e contesti*, Bologna, Bonomia University Press: 347-363.
- , 2013, *L'autotraduction comme performance: «Non era per noi» de Marco Micone*, in C. Lagarde-H. Tanquiero (eds.), *L'Autotraduction. Aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Lambert-Lucas: 133-145.
- , in corso di stampa, *La prise en compte du Sujet. Une approche anthropologique à l'autotraduction* in A. Ferraro-R. Grutman (eds.), *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques*, Paris, Archives contemporaines.
- , in corso di stampa, *Regards croisés sur l'autotraduction*, Bologna, Odoya (I Libri di Emil).
- Remotti F., 1990, *Noi primitivi. Lo specchio dell'antropologia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- , 1996, *La maschera pesante o leggera dell'identità*, in *Contro l'identità*, Bari, Laterza: 97-105.
- Stati S., 1978, *Manuale di semantica descrittiva*, Napoli, Liguori.
- Touratier Ch., 2004, *La sémantique*, Paris, Colin.

TRA ABITO E *HABITUS*: I VESTITI NELL'UNIVERSO EBRAICO
DI IRÈNE NÉMIROVSKY

Elena Quaglia

(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA)

Irène Némirovsky nella sua opera rivela una spiccata vena di osservatrice delle dinamiche sociali: la sua condizione di ebrea russa emigrata in Francia le permette di avere uno sguardo acuto tanto sulla ricca borghesia francese e russa, di cui lei stessa fa parte, quanto sugli emigrati poveri, siano essi o meno ebrei. Con questi ultimi, la scrittrice, che ha raggiunto il successo nella Francia dell'*entre-deux-guerres*, condivide infatti l'esperienza dell'esilio, le preoccupazioni materiali e politiche e le difficoltà di integrazione, seppure a livelli estremamente diversi. Irène Némirovsky dedica in particolare al *milieu* dell'emigrazione orientale in Francia alcune opere negli anni immediatamente precedenti alla Seconda Guerra Mondiale, durante i quali il senso di inquietudine di fronte agli eventi storici dovette essere più forte per una *apatride* mai naturalizzata. In queste opere emerge, tra gli altri, un personaggio femminile ricorrente, quello della sarta. Sophie Savine, la modista della novella «Espoirs» (Némirovsky 2011a: 1845-1864) pubblicata sulla rivista «Gringoire» il 19 agosto 1938, ne è un esempio centrale, in quanto rivelatore di una stretta relazione tra l'universo estetico dell'autrice e questa figura professionale.

I. CAPPELLI E *CHARME SLAVE*

Irène si ispira, per il personaggio di Sophie, a una sarta realmente conosciuta nel quartiere di Ternes, come si vede dal suo *journal de travail*, conservato presso l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine di Caen:

«Sophie Popoff, (c'est la modiste du quartier de Ternes)», scrive l'8 marzo 1938 (Némirovsky IMEC ALM 2999.14). La novella narra la vicenda di una coppia di emigrati russi poveri che, venuti a conoscenza dell'esistenza di un lontano parente francese, si rivolgono a lui nella speranza di trovare aiuto e protezione; sarà tuttavia quest'ultimo a chiedere un prestito ai familiari ritrovati, in un tanto ironico quanto amaro gioco di equivoci. Questa amarezza tradisce le preoccupazioni economiche dell'autrice, che lavora contemporaneamente a diverse opere perché la sua famiglia possa mantenere l'alto tenore di vita a cui è abituata. Nel *journal de travail* della novella la Némirovsky scrive: «On ne manque pas de courage, ni de résignation ni de patience, mais vraiment la vie est dure. Courir éternellement auprès les dix francs qui manquent pour boucler le budget de la journée» (*Ibidem*). Non è chiaro se la frase si riferisca all'autrice o ai personaggi: Irène sembra fare proprie le preoccupazioni degli emigrati russi poveri di cui pianifica il ritratto. Nei giorni in cui la scrittrice sta concependo «Espoirs» irrompe inoltre tra le pagine del manoscritto preparatorio un'allarmante notizia politica, l'annessione dell'Austria da parte della Germania nazista. Il 12 marzo scrive: «Hier, Anschluss. [...] Calme absolu partout. On ne peut dire que l'on ne comprend pas tout ce que cela peut signifier, mais on espère malgré tout». E due giorni dopo: «La guerre, la guerre, aurons-nous la guerre? Quel étrange temps nous vivons... La guerre, logiquement, semble tout près» (*Ibidem*).

La novella nasce dunque in un clima storico che ne influenza le tematiche, è scritta rapidamente per assolvere alle necessità economiche dell'autrice, ma è basata in prima istanza sull'osservazione della realtà, su un'ispirazione realista, su un'estetica del ritratto. La modista del quartiere di Ternes è il primo personaggio che sorge nella mente di Irène, che decide dunque di documentarsi sulla sua attività. Il *journal de travail* è testimone di questo lavoro di documentazione, a cui l'autrice, come hanno dimostrato i suoi biografati, si consacra per ogni opera; in questo caso Irène redige una lunga lista di tipi di cappelli, come per immergersi meglio nell'atmosfera della *boutique* di Sophie:

Chapeaux: canotier en gros grain. Une torsade qui s'enroule autour du bord. Trois chapeaux: l'un d'eux est en plume bien blanche [...] Chapeau de feutre noir. [...] Ce modèle est en paille beige clair. Un ruban de gros-grain marron entoure la calotte. Canotier de paillason jaune.....¹ turbans. L. B. recouvre un tout petit chapeau plat de fleurs et de fruits. Petite toque plate en paillason jaune vert. Chapeau très plat en paille picot d'Italie jaune pâle. Un gros bouquet de zinnias rouges, jaunes et mauves placé derrière. Bonnet, voilette, gros-grain, feutre, paille, velours. (*Ibidem*)

1 I puntini di sospensione sono presenti nel manoscritto.

Nonostante lo stile asindetico tipico della lista e nonostante la difficoltà di lettura di alcuni passaggi del manoscritto, queste righe fanno emergere la fascinazione dell'autrice per le infinite varietà di cappelli che si potevano trovare in commercio nell'epoca dell'*entre-deux-guerres* in Francia. Nella novella pubblicata la lista è ridotta e resa funzionale alla descrizione vividamente realistica delle donne che popolano l'angusto *atelier* di Sophie:

Elles prenaient des mains de Sophie la forme de feutre ou de paille, regardaient le chapeau en fronçant les sourcils, la figure crispée par l'attention, la convoitise, l'avarice et le souci de comparer cette calotte, ces rubans et ces fleurs à un chapeau idéal, vu en esprit, qui devait faire d'elles des femmes éternellement aimées, heureuses. [...] elles penchaient ou enfonçaient, selon la mode de la saison, sur leurs cheveux, la «petite toque fleurie», le «charmant béret», le «turban amande qui fait si jeune», la «chéchia rouge si originale», et elles souriaient à leur image d'un confiant, d'un désarmant, d'un enfantin sourire. (Némirovsky 2011a: 1846)

Sembra quasi di sentire le voci femminili parlare dei cappelli provati vezzeggiandosi davanti allo specchio: il discorso diretto è infatti sapientemente inserito nella descrizione grazie all'uso di virgolette.

Perché molte donne affollano un «misérable rez-de chaussée»? (1845). Sophie ha una sua teoria, che l'autrice sintetizza, tra le pagine del manoscritto preparatorio, nell'espressione «charme slave» (Némirovsky IMEC ALM 2999.14). Le clienti dell'*atelier* non cercano infatti solo un cappello: «il leur faut par-dessus le marché un aperçu de l'âme russe» (Némirovsky 2011a: 1847). «Âme russe», «charme slave»: sono espressioni ricorrenti anche nel contesto letterario francese tra le due guerre, quando si assiste a una vera e propria *mode russe*, cioè ad una grande fascinazione per temi e ambienti della letteratura russa, anche a seguito del massiccio arrivo degli emigrati russi a Parigi dopo la rivoluzione del 1917. Come ha rilevato Angela Kershaw, Irène Némirovsky adotta, in particolare nella novella «Espoirs», ma non solo, un «dual discourse on the mode russe» (2010: 90): gli stereotipi diffusi in questo tipo di letteratura, spesso confezionati *ad hoc* per il pubblico francese, sono presenti, ma al contempo messi a distanza grazie alla prospettiva narrativa adottata. È dunque attraverso lo sguardo consapevole di Sophie che possiamo immaginare i luoghi comuni a cui le sue clienti francesi non mancheranno di fare allusione: «Le soir, quand elles recevront à dîner Mme Duranton et le député Chose, elles pourront parler de la mentalité étrangère, de l'âme slave et de la mystique de l'Orient» (Némirovsky 2011a: 1848). E infine le clienti sussurrano tra loro: «Vous ne trouvez pas que cette petite femme a quelque chose de dostoïevskien?». Que-

sta frase permette di sovrapporre nuovamente al discorso di Sophie sui motivi del suo successo un discorso meta-letterario: in queste prime pagine di «Espoirs» Irène Némirovsky sembra riutilizzare gli stereotipi attraverso i quali la sua stessa opera è stata giudicata. Certo, nella novella lo stereotipo ha una funzione positiva, perché incentiva l'acquisto dei cappelli e lo stesso si potrebbe dire per i romanzi, venduti forse anche grazie all'aura di esotismo di cui sono circondati. Tuttavia, l'impiego dell'aggettivo «dostoïevskien» per descrivere un'opera letteraria o la sua autrice può essere riduttivo, limitandosi spesso ad alludere genericamente, appunto, allo «charme slave», di cui Dostoevskij era un esempio tra i più noti nella Francia di quegli anni.

Nel romanzo *Les Chiens et les Loups* (Némirovsky 2011b) è presente un passaggio pressoché identico a quello di «Espoirs», come rilevato da Olivier Philipponnat (Némirovsky 2011c), che nota inoltre come l'aggettivo «dostoïevskien» fosse stato utilizzato, nel 1936, dal critico Jean-Pierre de Maxence per definire le qualità dell'opera della Némirovsky stessa. Nel romanzo del 1940 la frase «Vous ne trouvez pas qu'elle a quelque chose de dostoïevskien?» (Némirovsky 2011b: 621) è riferita ad Ada Sinner, giovane pittrice di cui alcune ricche francesi stanno osservando i quadri. La protagonista di *Les Chiens et les Loups* è un'artista ebrea russa emigrata in Francia: le somiglianze con la Némirovsky sono quindi più accentuate. L'autrice sembra dunque mettere in scena in maniera ambigua la propria *étrangeté*, come afferma Stéphane Chaudier: «la romancière tout à la fois l'assume – car le mot 'dostoïevskien' est dans le texte – et s'en distancie, par l'ironie» (2008: 69). Si assiste così all'ambivalenza costitutiva dello stereotipo, come sottolineato da Ruth Amossy e Anne Herschberg Pierrot che analizzano il concetto nelle diverse scienze umane: «Le stéréotype schématise et catégorise; mais ces démarches sont indispensables à la cognition, même si elles entraînent une simplification et une généralisation parfois excessive» (1997: 28). Lo stereotipo è quindi usato consapevolmente dall'autrice, come veicolo identitario, ma al contempo l'ironia sollecita uno sguardo critico del lettore nei confronti di un'eccessiva semplificazione. Tale ironia cela infatti un legame forte dell'autrice con le proprie origini e lo «charme slave» è semplicemente una formula riassuntiva di un'identità complessa e sfaccettata, che esercita un reale fascino anche sui lettori della Némirovsky.

2. ABITI E DISTINZIONE SOCIALE

Il discorso meta-letterario inaugurato dalla modista Sophie sembra quindi prendere corpo, in *Les Chiens et les Loups*, in un contesto esplicitamente artistico; infatti, se Ada è una pittrice e non una scrittrice, è comunque possibile avvicinare l'estetica del personaggio a quella della romanziera sotto numerosi punti di vista. Tuttavia, la protagonista si mantiene per lungo

tempo anche facendo la sarta. Tante Rhaïssa, infatti, emigrata dall'Ucraina a Parigi, è costretta a inventarsi un mestiere per mantenere i figli e la nipote Ada: apre così un *atelier de couture* proprio nello stesso quartiere di Ternes menzionato nel *journal de travail* di «Espoirs». Ada è addetta alle consegne e ad ogni tipo di piccolo lavoro, dal cucito alla copia di modelli. Una volta sposato il cugino Ben, l'eroina si dedica principalmente alla pittura: i suoi quadri, esposti in una libreria, vengono notati dal ricco cugino Harry, di cui Ada è innamorata da quando era bambina e vivevano entrambi in Ucraina. Harry la invita a un ricevimento a casa sua e Ada allora rispolvera la sua arte sartoriale:

Ada s'était habillée avec fièvre. Sa robe était simple et noire. Par bonheur, toutes les robes des femmes, cette année, ressemblaient à des chemises... Elle avait payé très cher un col et des manchettes de linon, des bas de soie. Que c'était agréable à porter! [...] Depuis huit jours Ada n'avait pas touché un pinceau, pour pouvoir tailler et coudre sa robe. Mais les années chez tante Rhaïssa n'avaient pas été inutiles, après tout... Elle s'était bien tirée d'affaire. Le chapeau était un petit feutre sombre, presque masculin, qui dégageait bien le visage. Le point noir était le manteau, un horrible manteau râpé. (Némirovsky 2011b: 632)

Ada fa di tutto per adeguarsi agli standard dei suoi ospiti, ed è molto imbarazzata quando, all'ingresso della casa della famiglia Sinner, le sembra che le altre signore non tolgano il cappotto, cosa che invece lei cerca di fare subito, visto il cattivo stato dell'indumento. L'inadeguatezza dell'abito denuncia infatti la differente estrazione sociale di Ada rispetto ai ricchi Sinner, causandole profondo disagio.

Ada, con il suo semplice abito nero, è vestita in maniera molto diversa da Laurence, la moglie di Harry, che porta, a un ricevimento precedente, un lungo vestito verde e argento (585). La protagonista manterrà la stessa semplicità nel vestire anche quando diventerà l'amante di Harry: «Elle était toujours silencieuse et sauvage, perdue dans ses rêveries. [...] Elle était toujours vêtue aussi simplement, presque pauvrement» (644). Quando Harry le comunica l'intenzione di divorziare da Laurence e di sposarla, Ada è spaventata e evoca proprio l'abbigliamento come uno degli aspetti principali che la distinguono dal *milieu* in cui il ricco cugino è inserito:

- Tu me vois mettant sur ma tête ces ridicules petits chapeaux, comme des soucoupes, ornés de fleurs?
- Tu continueras à aller tête nue, si tu veux, dit-il en riant: il n'y a pas d'article dans le code pour contraindre une femme à mettre un chapeau.

Mais elle ne riait pas; ses lèvres tremblaient, ses yeux se remplissaient de larmes. (663)

Ada trova ridicolo l'abbigliamento delle francesi, a cui tuttavia sa che si dovrebbe adeguare, nonostante non vi sia un codice scritto, ma sa anche che le è impossibile divenire diversa da quello che è. Nelle frasi di Ada si legge, da un lato, l'orgoglio del suo essere «sauvage», aggettivo più volte riferito a lei, ai suoi gesti o alle sue parole nel corso del romanzo², dall'altro la consapevolezza di non poter divenire una padrona di casa come Laurence. L'autrice si dimostra attenta osservatrice del ruolo dell'abbigliamento nelle dinamiche sociali e sa coglierne le implicazioni in ogni differente *milieu* descritto nei suoi testi.

Non è un caso che Pierre Bourdieu scelga, nel suo saggio intitolato *La Distinction*, la parola *habitus* per classificare l'insieme di pratiche quotidiane connaturate, secondo la sua teoria, ad ogni classe sociale. *Habitus* in latino significa infatti in primo luogo «condizione», «stato», «atteggiamento» e, per derivazione da questo significato primario, «modo di vestire». La condizione sociale genera dunque il modo di vestire e determina il grado di agio, inteso in senso più psicologico che economico, con il quale si indossano i vestiti, il gusto con il quale si modella il proprio corpo: «Culture devenue nature, c'est-à-dire incorporée, classe faite corps, le goût contribue à faire le corps de classe» (Bourdieu 1979: 210). La disinvoltura nell'abbigliamento sarà dunque maggiore per la ricca borghesia francese rispetto a quanto non sia per i *parvenus*. Irène Némirovsky dimostra di essere pienamente conscia di questi meccanismi. È come se una sottile distinzione, per usare il termine di Bourdieu, fosse sempre presente tra le diverse categorie sociali, tra francesi e emigrati, tra ebrei assimilati e non, e soprattutto tra ebrei e non ebrei. L'assimilazione è una mera illusione ed è ciò di cui si sta rendendo conto Irène Némirovsky negli anni che precedono la guerra: le sue opere riflettono questa angosciata presa di coscienza attraverso una rappresentazione degli emigrati poveri che è solo apparentemente stereotipica. Si potrebbe dire, con le parole di un'altra donna ebrea che visse sulla sua pelle le contraddizioni del processo di assimilazione europeo, che «The pariah Jew and the *parvenu* Jew are in the same boat, rowing desperately in the same angry sea. Both are branded with the same mark; both alike are outlaws» (Arendt 1944: 121).

La protagonista di *Les Chiens et les Loups*, alla fine del romanzo, viene espulsa dalla Francia e si reca in una piccola città dell'Europa orientale, dove vende cappelli in stile francese, tra cui le tanto odiate «soucoupes ornées de fleurs» (Némirovsky 2011b: 694), di cui aveva parlato, usando quasi le stesse parole, con Harry. I cappelli alla moda, che in Francia marcavano la differenza tra le donne come Laurence e Ada, che non li portava, ora segnano una differenza positiva tra Ada e i clienti orientali, che vedono in lei un'esportatrice del gusto francese. Questo ironico rovesciamento, sottoli-

2 Némirovsky (2011b: 517, 567, 614, 644, 660, 671, 684, 686).

neato dall'uso delle medesime parole, dimostra ancora una volta la capacità dell'autrice di trattare il tema dell'*étrangeté* in tutte le sue sfaccettature. La scelta di una determinata prospettiva narrativa e il mutamento di tale prospettiva sono dunque strumenti fondamentali per mettere in luce la complessità dell'essere straniero, e per sottolineare le sfumature esistenti tra la coscienza da parte dell'individuo di una propria ricchezza identitaria e i limiti imposti dallo sguardo degli altri sull'individuo stesso.

3. STEREOTIPO DEL *TAILLEUR JUIF*?

La scelta di Irène di attribuire a degli emigrati il mestiere di *tailleur*, sia in *Espoirs* che in *Les Chiens et les Loups*, potrebbe anch'essa apparentemente obbedire ad un luogo comune, alla «légende du tailleur juif» (Green 1985: 13). Si potrebbe obiettare che Sophie è russa e non ebrea, ma nel *journal de travail* di *Espoirs* si legge chiaramente che il primo desiderio della Némirovsky era quello di creare dei personaggi ebrei: «Personnages? [...] Grigorej Popoff ou Arkady parce que malheureusement ce ne peut pas être un Lévy ou un Rabinovitch» (Némirovsky IMEC ALM 2999.14). L'autrice non vuole attribuire un cognome ebreo al marito di Sophie proprio per evitare le accuse di alimentare stereotipi antisemiti, già subite per il romanzo *David Golder* nel 1929 e nel 1936 con la novella *Fraternité*, rifiutata dalla «Revue des deux mondes» (Némirovsky IMEC ALM 2999.13: «Refusé par René Daumic, comme antisémite! 31 octobre 1936»). Nell'associare alla sartoria figure di ebrei, Irène rappresenta tuttavia in primo luogo la realtà sociale dell'epoca dell'*entre-deux-guerres*. Nancy Green rileva infatti come lo sviluppo dell'industria dell'abbigliamento, sollecitato da una democratizzazione dei consumi, lasciò spazio nei piccoli *ateliers* al lavoro degli emigrati, che rimpiazzano i lavoratori impiegati in fabbrica: è così che «la confection féminine devint une spécialité des immigrés juifs» (1985: 57). Irène Némirovsky non fa quindi altro che mettere in scena nei suoi romanzi e nelle sue novelle quello che vede nelle strade di Parigi.

Tuttavia, nelle modalità di rappresentare le figure dei poveri lavoratori emigrati non entra in gioco solo un intento realistico dell'autrice. Come sottolinea la stessa Nancy Green, «les immigrés d'Europe centrale et orientale étaient un symbole du statut précaire des juifs français» (84): la Némirovsky stessa, da ebrea assimilata, poteva avvertire, nel vedere le condizioni di vita dei neo-emigrati, una minaccia per la propria condizione privilegiata, sentita ormai, alla fine degli anni Trenta, come precaria. È infatti con empatia che Irène sembra descrivere il loro *status* di *déclassés* nel *journal de travail* di «Espoirs»:

Il ne faut pas parler de l'exil. Ceci est une histoire de déclassés. Il n'y a pas de leur faute, mais c'est le mot 'déclassé' qu'il faut employer chaque fois. Qu'est-ce qu'un déclassé? Un homme dont la

vie est nue, réduite à l'essentiel. Aucune passion, aucun mirage, amour, plaisir, passion, ambition ne vient s'entreposer entre lui et la vie réelle. [...] subsister est son seul but, et sans doute, n'en avons-nous pas d'autres. [...] Et l'homme cultivé n'est pas plus heureux que les autres; à la longue, sa culture ne lui est d'aucun secours. (Némirovsky IMEC ALM 2999.14)

Nel «nous» utilizzato da Irène è insita la consapevolezza che un destino comune avvicina tutti coloro che in Francia sono stranieri e che nemmeno la cultura è uno strumento sufficiente per evitare di scontrarsi con la nudità della vita. Un'altra frase ricorre infatti nelle opere di questi anni, come ha sottolineato Philipponnat (Némirovsky 2011c: 1825). In «Espoirs», Vassili, il marito di Sophie, sospira: «Ah, heureux Français! [...] si calmes, si heureux!» (Némirovsky 2011a: 1854); in *Le Maître des âmes* (Némirovsky 2011d), romanzo concepito pochi mesi dopo, e pubblicato su «Gringoire» a puntate nel 1939, il protagonista Dario Asfar, anch'esso emigrato di origine orientale, esclama in maniera più esplicita: «Oui, vous tous, qui me méprisez, riches Français, heureux Français, ce que je voulais, c'était votre culture, votre morale, vos vertus, tout ce qui est plus haut que moi, différent de moi, différent de la boue où je suis né!» (Némirovsky 2011d: 257). Irène Némirovsky, nonostante non fosse nella stessa situazione degli emigrati descritti, non poteva non invidiare anch'ella la tranquillità dei francesi, priva com'era della cittadinanza richiesta invano più volte. Come affermano i biografi dell'autrice: «l'invasion de son œuvre, à partir de 1938, par des immigrants affamés prêts à se damner pour se faire une situation trahit mieux que tout son état d'esprit» (Philipponnat-Lienhardt 2007: 296).

Non sono tuttavia solo gli emigrati a dedicarsi alla sartoria nelle opere della Némirovsky: in *Les Feux de l'Automne* (Némirovsky 2011e), scritto da Irène nei primi anni della Seconda Guerra Mondiale e pubblicato postumo, la protagonista Thérèse si dedica alla confezione di cappelli per guadagnare un po' di denaro mentre il marito Bernard è al fronte. Il romanzo segue la storia di una famiglia francese tra le due guerre: apparentemente, dunque, nulla di più lontano da *Les Chiens et les Loups* o da *Le Maître des âmes*. Tuttavia, Thérèse si trova, durante la guerra, in una situazione di grande difficoltà economica, non molto diversa da quella di numerosi emigrati negli anni precedenti: «Pour certaines familles de la petite bourgeoisie française l'existence devenait semblable à celle des naufragés» (1363). L'estrema risorsa è sempre l'arte sartoriale:

Elle cherchait du travail [...]. Un jour elle se rappela qu'elle avait été sans rivale autrefois pour la confection de fleurs de feutre et de velours. Elle vida ses fonds de tiroirs, dépensa ses derniers points pour acheter du fil et confectionna avec de vieux gants

un petit bonnet que la modiste du coin lui acheta. Dieu merci!
 Les femmes aimaient toujours s'habiller. On ne manquait pas
 d'argent pour les parures. Elle put ainsi gagner quelques sous.
 (*Ibidem*)

Nella versione definitiva del romanzo, riportata da Philipponnat nelle opere complete e messa in luce dal lavoro filologico di Teresa Lussone (2011: 327-342), il capitolo si chiude alla fine del passaggio citato. Nella prima versione del romanzo, pubblicata nel 1957 da Albin Michel, possiamo leggere invece un episodio nel quale Thérèse cerca di vendere i suoi cappelli a una sarta che non è altri che la signora Humbert, la madre di Rénée, l'amante di Bernard. La donna si vanta: «je me tire d'affaire en toute circonstance» (Némirovsky 2007: 270), ma di fatto è molto risentita per la fuga in Brasile della figlia con il ricco marito: si ritrova infatti sola e senza più un soldo. L'episodio espunto rivela l'arte tragicomica della Némirovsky, che, con l'incontro tra Thérèse e la madre della sua rivale in amore, attua ancora una volta un *renversement* ironico della situazione narrativa. I grandi rivolgimenti storici, come la guerra, non badano alle differenze sociali, ma coinvolgono tutti, sembra dirci l'autrice. Il ricorso alla *couture* si pone dunque come un'*extrema ratio* nelle situazioni di difficoltà: non è una caratteristica esclusiva del *milieu* degli emigrati russi ed ebrei. Philipponnat rivela che nel 1942, pochi mesi prima di essere arrestata e deportata ad Auschwitz, Irène aveva chiesto alla figlia Denise di portarle da Parigi proprio una macchina da cucire, ma, ha dichiarato Denise, «Maman n'a jamais cousu. Sauf l'étoile jaune» (Némirovsky 2010: 23). Irène Némirovsky avvertiva che anche per lei stava iniziando una situazione di estrema difficoltà, in cui il cucito poteva essere una fonte di sussistenza, dal momento che le era ormai molto difficile, da ebrea, vendere le proprie opere letterarie.

L'arte della *couture* e l'arte della scrittura non sono poi così lontane: espressioni di creatività, necessitano entrambe di un progetto preliminare e di un intreccio. Questa somiglianza può essere ben descritta con le parole di Cécile Wajsbrot, scrittrice figlia di sarti ebrei nati nell'*entre-deux-guerres*: «J'aime à penser qu'il y a rapport entre l'élaboration d'un vêtement et celui d'un livre [...]. La coupe, le montage seraient l'équivalent du découpage, de la construction, cette intervention abusive de l'écrivain sur le temps» (1995: 278-279). Anche nella novella «Espoirs» *couture* e *écriture* sono oggetto di un parallelo significativo: è così che la presenza intradiegetica delle riflessioni di Sophie sul successo dei suoi cappelli, rinvia il lettore alle condizioni della ricezione dell'opera némirovskiana, un'opera che i critici leggono spesso alla luce delle sue origini straniere. La scrittrice sceglie, anche grazie all'universo dell'abbigliamento, di mettere in scena esplicitamente in alcuni suoi testi gli stereotipi dei quali lei stessa è vittima: essi sono così presenti, ma il loro potere discriminante è disattivato dall'interno, da un discorso

ironico che ne rovescia il senso, che li colloca in una prospettiva critica. L'autrice rappresenta consapevolmente le numerose contraddizioni del suo tempo e questa consapevolezza si riflette nella trama delle sue storie, nell'abilità, in questo caso letteraria, di tessere insieme istanze anche molto diverse tra loro: attenzione al dettaglio reale e uso dello stereotipo, ironia e disincantata amarezza, rivendicazione identitaria e rifiuto del semplicismo classificatorio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI GENERALI

- Amossy R., Herschberg Pierrot A., 1997, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan.
- Arendt H., 1944, *The Jew as a Pariah: A Hidden Tradition*, «Jewish Social Studies» 6.2: 99-122, en ligne: <http://www.jstor.org/stable/4464588> (consultazione: 22/04/2013).
- Bourdieu P., 1979, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Green N., 1985, *Les travailleurs immigrés juifs à la Belle Époque. Le «Pletzl» de Paris*, Paris, Fayard.
- Wajsbrodt C., 1995, *Faux papiers*, «Pardès» 21: 275-284.

AUTORE

Opere dell'autore

- Némirovsky I., 2007, *Les Feux de l'automne*, Paris, Le Livre de Poche, (1957).
- , 2010 *Les Vierges et autres nouvelles*, Paris, Gallimard (Folio), (Denoël 2009).
- , 2011, *Œuvres complètes*, O. Philipponnat (ed.), 2 t., Paris, Le Livre de Poche (La Pochothèque), contiene:
- , 2011a, «Espoirs», t. 1.
- , 2011b, *Les Chiens et les Loups*, t. 2.
- , 2011c, *Notice* par O. Philipponnat, t. 1.
- , 2011d, *Le Maître des âmes*, t. 2.
- , 2011e, *Les Feux de l'automne*, t. 2.

Manoscritti preparatori: fonti di archivio dall'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine di Caen.

- Némirovsky IMEC Fonds Albin Michel ALM 2999.13, *Fraternité*, brouillon et journal d'écriture, ff. n. n.
- Némirovsky IMEC Fonds Albin Michel ALM 2999.14, «Espoirs», brouillon et journal d'écriture, ff. n. n.

Bibliografia sull'autore

- Chaudier S., 2008, «*Une humanité fantastique*»: Némirovsky et Dostoïevski, «*Tangence*» 86: 67-88.
- Kershaw A., 2010, *Before Auschwitz. Irène Némirovsky and the Cultural Landscape of Inter-war France*, New York, Routledge.
- Lussone T.M., 2011, *Per una nuova edizione di «Les Feux de l'automne» di Irène Némirovsky*, «*Rivista di letterature moderne e comparate*» 64.3: 327-342.
- Philipponnat O.-Lienhardt P., 2007, *La Vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Grasset / Denoël.

ODETTE DE CRÉCY SI RIVESTE NELLE TRADUZIONI ITALIANE DELLA *RECHERCHE* DI PROUST

Manuela Raccanello
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

I. INTRODUZIONE

L'interesse di Marcel Proust per la moda percepita in tutti i suoi aspetti e non da ultimo «dans toute sa tyrannie» (Proust 1999: 42), che comporta l'obbligo de «renier le passé» (*Ibidem*) a una velocità che con ammette indugi per stare al passo con le continue variazioni di forme, tessuti e colori, senza escludere il variegato vezzo degli accessori, è ormai noto. Investendo in maniera prepotente la percezione visiva e tattile fino a sconfinare in impressioni che aprono alla sinestesia, l'attrazione per il vestiario è testimoniata dagli articoli del «Mensuel», che Proust pubblica alla fine del 1890 e nel mese di marzo del 1891 firmandosi Étoile Filante, nonché dalle innumerevoli lettere indirizzate a chi, frequentando *matinées* e *soirées* mondane, sa precisargli la sfumatura di una stoffa, il taglio di una gonna, la fattura di un cappello, oppure una *toilette* che lui stesso ha ammirato. Nell'insieme sono documentazioni preziose che gli consentono di descrivere fin nel dettaglio l'abbigliamento dei personaggi ai quali dà corpo in *À la recherche du temps perdu*, dove l'evocazione della moda entra a far parte della composizione letteraria, sostanziandosi in un linguaggio fatto «de laine, de soie et de couleur» (Tadié 2003: 93), ricco di tecnicismi che ragguagliano sull'evoluzione estetica dei manufatti, ma anche lirico ed evocativo, trasfigurato in altri codici – marino, floreale, animale – e alimentato dai meccanismi retorico-stilistici della sua scrittura.

Oltre ai ritratti della duchessa di Guermantes e di Albertine, quello di Odette de Crécy esemplifica la rilevanza delle *toilettes* femminili nelle pagine

della *Recherche*, in particolare in *Du côté de chez Swann* e nella prima parte di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Odette è l'icona di un'eleganza sensuale e raffinata che il narratore non manca di idealizzare come il passato di cui la donna fa parte e dal quale riemerge, come quando appare racchiusa nella cornice elegiaca del Bois de Boulogne. In un presente dominato dallo stile Direttorio che impone «des tuniques gréco-saxonnes [...] avec les plis des Tanagra» (Proust 1987: 417) e lievi tessuti liberty «semés de fleurs comme un papier peint» (*Ibidem*), il narratore sublima la semplicità delle «belles robes dans lesquelles Mme Swann avait l'air d'une reine» (*Ibidem*). E con la stessa nostalgica emozione mette a confronto l'ineleganza dei cappelli «couverts d'une volière et d'un potager» (418) celebrati dalla nuova moda con il fascino di «Mme Swann coiffée d'une simple capote mauve ou d'un petit chapeau que dépassait une seule fleur d'iris toute droite» (*Ibidem*).

Nella *Recherche* la prima immagine di Odette de Crécy è poco più di uno schizzo impressionista («[une jeune femme] en robe de soie rose avec un grand collier de perles au cou»: 75), un rapido tratto monocromatico al quale, in passi successivi, seguirà la caratterizzazione completa della donna, desumibile «soprattutto dalle sue vesti, dai colori, dai cappelli, dall'ombrellino, dalla sua andatura un po' languida, volutamente distratta: una 'cocotte parvenue' [che] può ottenere uno stile soltanto con l'eleganza» (Pasquali 1961: 76).

Senza alcuna pretesa di esaustività, procediamo a un confronto tra le descrizioni degli elementi più significativi del guardaroba di Odette presenti nella *Recherche* e la loro restituzione nelle traduzioni italiane dell'opera proustiana. Aderendo a una prospettiva sia sincronica sia diacronica, la suddetta analisi si basa su un corpus che comprende le prime versioni della *Recherche* circoscrivibili agli anni Quaranta¹, oltre a quella di Giovanni Raboni edita alla fine degli anni Ottanta. Inoltre, per quanto riguarda i passi di nostro interesse, abbiamo puntualmente confrontato l'edizione della *Recherche* curata da Jean-Yves Tadié (Proust 1987) con quella della *Nouvelle Revue française* (Proust 1919a; 1919b), il testo di riferimento presumibile delle prime traduzioni italiane.

2. LE ROBES D'INTÉRIEUR

Sempre elegante e raffinata tanto da intonare l'abbigliamento con l'arredo che la circonda, Odette possiede svariate *robes d'intérieur* che predilige al punto da cambiarsi di malavoglia per uscire, poiché «elle prétendait qu'il

¹ Le traduzioni a cui ci riferiamo sono quelle di Bruno Schacherl e Natalia Ginzburg che traducono il primo volume della *Recherche* rispettivamente con il titolo di *Casa Swann* (Proust 1946a) e *La strada di Swann* (Proust 1946b), quelle di Armando Landini e Giacomo Debenedetti che del primo volume traducono solo un *Un amour de Swann* (Proust 1946c; Proust 1948), nonché la traduzione della prima parte di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* siglata da Franco Calamandrei (Proust 1949a).

n'y avait que là dedans qu'elle se sentait bien» (Proust 1987: 531). E nella seta di queste vesti che la cifra associativa della descrizione proustiana trasforma in un'«écume fleurie» (605), caratura sinestetica che sovrasta la funzione referenziale del dettato, «elle se baignait, se prélassait, s'ébattait avec un tel air de bien-être, de rafraîchissement de la peau, et des respirations si profondes, qu'elle semblait les considérer non pas comme décoratives à la façon d'un cadre, mais comme nécessaires» (*Ibidem*). Lievi e delicate, coniugazione metaforica del codice marino e vegetale, le *robes d'intérieur* sfoggiano tinte variegata che, se da una parte rinviano ai dettami cromatici della moda evocata nella *Recherche*, dall'altra «ont beau jeu sur la palette du symbolisme» (Favrichon 1987: 131).

Odette compare per la prima volta *en déshabillé* in occasione della seconda visita di Swann, quando «elle le reçut en peignoir de crêpe de Chine mauve, ramenant sur sa poitrine, comme un manteau, une étoffe richement brodée» (Proust 1987: 219). Monocromatico, di quel *mauve* destinato a connotare più di ogni altro colore tutto l'abbigliamento di Odette («Mme Swann apparaissait, épanouissant autour d'elle une toilette toujours différente mais que je me rappelle surtout mauve»: 625) il «peignoir» avvolge la donna nella diafanità serica impregiosita da ricami.

Il termine «peignoir» viene reso in modo differente dai traduttori italiani. Schacherl e Debenedetti optano per «accappatoio», più adatto per un *peignoir de bain*, ma non per il *déshabillé* in questione, che come tutti gli altri indossati da Odette rinvia alle «vesti fluttuanti delle donne semi-angeli dei preraffaelliti e di tutto un genere di pittura decorativa che derivò a quell'epoca dal gusto estetizzante inglese» (Pasquali 1961: 96). L'immagine esatta viene restituita al lettore con i sinonimi «veste da camera» e «vestaglia» (Ginzburg, Raboni), resa che Landini accentua anticipando un determinante aggettivale, «fine vestaglia».

Una certa eterogeneità contraddistingue anche la scelta dei traduttori che riguardano il tipo di stoffa e la sua tonalità. Limitandosi all'iperonimo «crespo», Schacherl evidenzia solo la trama del tessuto; all'ipotraduzione avviano le altre versioni, che traducono il sintagma nella sua interezza con varianti allografe che investono la specificazione, «crespo di Cina / di china / di Cina» (Ginzburg, Landini, Debenedetti), retaggio della varietà grafica che connota l'adattamento in lingua italiana del francesismo *crêpe de Chine* (cf. Sergio 2010: 352-353).

In merito annotiamo che all'inizio degli anni Sessanta, in qualità di revisore della prima traduzione integrale della *Recherche* edita da Einaudi, Paolo Serini commuta tutte le occorrenze di «crespo di Cina» in «crespo cinese» trasponendo la specificazione e che la sua variante viene scalzata a favore del recupero del sintagma precedente nell'edizione Einaudi del 2008 curata da Mariolina Bongiovanni Bertini². Raboni affronta la denominazione del

2 Nel 1961 Paolo Serini viene incaricato da Einaudi della revisione di tutti i volumi della

tessuto scegliendo la trascrizione di «*crêpe de Chine*», mostrando quell'apertura ai francesismi – evidenziati sempre dal carattere aldino – che connota tutta la sua traduzione la quale, a differenza delle prime, è condotta in base alla strategia dell'adeguatezza³, per cui non semplifica né adatta il testo originale in particolare per quanto riguarda i termini culturospecifici.

Per quanto riguarda il cromonimo, nel testo originale fa la sua comparsa la tonalità «mauve», una delle tante possibili sfumature del viola e colore d'elezione di tutte le donne della *Recherche*, dove «la femme désirée se meut dans un univers dont la couleur est celle de la féminité et du désir, mauve ou violet» (Mourier Casile 1986: 130). Inoltre, come altri elementi rintracciabili nella *Recherche*, la tonalità evocata comporta uno stretto legame tra l'opera proustiana e l'ambito artistico a essa contemporaneo, dove le tinte malvacee hanno uno spazio privilegiato. Come ha sottolineato Michel Butor a proposito della sinestesia che investe la sonata di Vinteuil, «la couleur mauve caractéristique de l'époque, de l'art 1900, est aussi la couleur de l'ombre (Monet était alors défini comme celui qui avait découvert que 'toutes les ombres sont violettes'), couleur de ce qu'on ne voit, de l'indicible [...], de l'inexprimable» (1967: 143).

Fatta eccezione per la scelta cromatica della Ginzburg, «viola», sul traduccente «malva» convergono le rese di tutti i traduttori i quali, a parte Landini, preferiscono l'espansione «color malva». Questa opzione di segno aggiuntivo è in genere assente nella traduzione degli altri colori presenti nel testo originale e che avrebbero potuto prestarsi ugualmente a un legamento di tipo genitivale (colore + [de] + referente), per cui sembra di poter dire che l'allungamento o meno del sintagma sia «direttamente proporzionale all'abituazione del cromonimo» (Sergio 2010: 255). Alla tendenza amplificatrice si allineano anche i revisori della traduzione di Natalia Ginzburg, diversamente sensibili però in quanto all'esattezza del colore (viola, < color viola, < color malva).

Nella prima parte di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* Odette de Crécy è diventata Mme Swann, e il suo guardaroba comprende una grande varietà di elegantissimi *déshabillés*. Agli occhi del narratore, che spesso si reca a casa

prima traduzione integrale della *Recherche* (1946-1951), successivamente rivisti, sempre per scelta editoriale, da Mariolina Bongiovanni Bertini. In mancanza di una ritraduzione vera e propria, questo percorso è stato indubbiamente importante per la funzione che ha avuto di correzione e di ammodernamento linguistico dell'edizione 'a più mani' degli anni Quaranta. Va detto però che il lettore non ha modo di distinguere l'intervento dei revisori rispetto alla 'prima mano' dei traduttori che, ricordiamo, sono stati Natalia Ginzburg (*La strada di Swann*, 1946), Franco Calamandrei e Nicoletta Neri (*All'ombra delle fanciulle in fiore*, 1949), Mario Bonfantini (*I Guermantes*, 1949), Elena Giolitti (*Sodoma e Gomorra*, 1949), Paolo Serini (*La prigioniera*, 1950), Franco Fortini (*Albertine scomparsa*, 1951) e Giorgio Caproni (*Il tempo ritrovato*, 1951).

3 Coniato da Gideon Toury (1995: 56), il termine 'adeguatezza' si riferisce alla strategia traduttiva basata sulla massima restituzione in LA delle peculiarità del TP e del contesto culturale emittente. A esso si contrappone il termine 'accettabilità', coniato sempre da Toury e che indica la strategia traduttiva opposta la quale, avendo come scopo la massima leggibilità del TA, tende a eliminare o adattare gli elementi del TP non familiari al lettore della LA.

Swann anche quando Gilberte non c'è, ripagato comunque dall'armoniosa immagine della madre, le *robes de chambre* che la donna indossa sovrastano per magnificenza le toilettes, pur «souveraines» (Proust 1987: 531), con le quali si cambia quando esce. Di queste vesti, invariabilmente impalpabili, Proust non manca mai di evidenziare soprattutto la tinta. A volte sottolinea solo la luminosità serica di una «couleur claire» (519), oppure accenna a un insieme indistinto di «couleurs très vives» (520) o, all'opposto, «tendres» (585). Altre volte restituisce, in una serrata sequenza di cromonimi, tutta la *palette* delle vesti, «vieux rose, cerise, rose Tiepolo, blanche, mauve, verte, rouge, jaune unie ou à dessins» (531).

Odette è sensibile ai dettami cromatici della moda, ma da questi sa anche distanziarsi, testimoniando «une sorte d'individualité vestimentaire, particulière à cette femme» (609). Vediamo che accondiscende alle tendenze nuove ricevendo i conoscenti più intimi «plus rarement dans des robes de chambre japonaises [...], mais plutôt dans les soies claires et mousseuses de peignoirs Watteau» (605), nei quali si indovinano le creazioni di Jacques Doucet, emblema dello stile Belle Époque chiaramente esplicitato in seguito nella *Prisonnière*⁴. Allo stesso modo Odette è attratta da ciò che non è più attuale, come certi *négligés* «de ces beaux tons sombres, rouge foncé ou orange qui avaient l'air d'avoir une signification particulière parce qu'ils n'étaient plus à la mode» (607), impreziositi da «une rampe ajourée et large de dentelle noire qui faisait penser aux volants d'autrefois» (*Ibidem*).

Il variegato cromatismo declinato nella pagina proustiana è restituito in maniera simile dai traduttori a cui ci riferiamo per la prima parte di *All'ombra delle fanciulle in fiore*, Franco Calamandrei e Giovanni Raboni. Qualche differenza investe la formula superlativa («couleurs très vives»⁵ > «colori molto vivaci»⁶ > «colori vivacissimi»⁷), come anche certe collocazioni («un peignoir en crêpe de Chine de couleur claire»⁸ > «una vestaglia chiara di crespò di China»⁹ > «una veste da camera di *crêpe de Chine* chiaro»¹⁰), ma la provocazione luminosa della stoffa resta intatta.

Diversa è anche la restituzione di «mauve» all'interno della sequenza cromatica «vieux rose, cerise, rose Tiepolo, blanche, mauve, verte, rouge, jaune unie ou à dessins». Unanimi per quanto riguarda le sfumature «rosa antico, ciliegia, rosa Tiepolo», come anche per i cromonimi che seguono, Calamandrei e Raboni si distinguono optando rispettivamente per la traduzione «malva» e per la trascrizione «*mauve*». Con la sua resa Calaman-

4 Grande è il desiderio di Albertine per «telle toque, tel manteau de zibeline, tel peignoir de Doucet aux manches doublées de rose» (*La Prisonnière*, Proust 1987: 572).

5 Proust (1987: 520).

6 Proust (1949a: 100).

7 Proust (1983-1988: 639).

8 Proust (1987: 519).

9 Proust (1949a: 99).

10 Proust (1983-1988: 638).

drei si distanzia da quella di Natalia Ginzburg, che come si è visto traduce «mauve» con «viola», per cui nella prima edizione italiana della *Recherche* edita da Einaudi e siglata da più traduttori vengono meno tutte le occorrenze di un colore particolarmente evocativo. Quanto a Raboni, si osserva la geminazione del traduce, che a volte è «color malva», di cui si è detto, e altre è «mauve». Se può essere comprensibile il mantenimento del francesismo nella resa della celebre sinestesia con la quale Proust commenta il nome della città di «*Parme*», anch'esso trascritto da Raboni, è difficile invece recuperare la ragione per cui Odette si adorna di una «cuffietta *mauve*» o completa la sua elegante toilette con un vezzoso «ombrello *mauve*».

I colori delle vesti, come le stoffe, acquisiscono uno spessore particolare grazie alla similitudine che da essi spesso si genera, perché anche nell'ambito cromatico vale l'importanza del rapporto analogico, essenziale per Proust, il quale ne *Le Temps retrouvé* ribadisce che «la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport» (468). In questo modo i nuclei descrittivi che vengono a crearsi rinviano al ricordo visivo del narratore e nel contempo alla sensazione provata davanti a un'immagine, come nel momento in cui racconta che, quando Odette restava tutto il giorno a casa, «on la trouvait dans une robe de chambre de crêpe de Chine, blanche comme une première neige, parfois aussi dans un de ces longs tuyautages de mousseline de soie, qui ne semblent qu'une jonchée de pétales roses ou blancs» (584).

I traduttori restituiscono il passo con qualche differenza. Per Calamandrei era possibile vedere Odette «in una vestaglia di crespo di China, bianca come una prima neve, a volte anche in una di quelle lunghe tuniche pieghettate di mussolina di seta, che sembravano un'unica coltre di petali rosa o bianchi» (Proust 1949a: 163), mentre per Raboni la si ammira «in una veste da camera di *crêpe de Chine*, bianca come la prima neve, e a volte anche in una di quelle lunghe tuniche pieghettate in mussola di seta, simili a una cascata di petali rosa o bianchi» (Proust 1983-1988: 719). All'approccio di tipo naturalizzante «crespo di China» – sul quale interverrà, come già sulla Ginzburg, la revisione di Serini («crespo cinese»: Proust 1961: 182) e in seguito quella della Bertini («*crêpe de Chine*»: Proust 1978: 443 – si contrappone la scelta della trascrizione.

Quanto alle similitudini, la prima è resa in maniera uguale, fatta eccezione per la scelta dell'articolo, mentre la seconda vede due soluzioni non omogenee per «jonchée», «coltre» (Proust 1949a: 163) e «cascata» (Proust 1983-1988: 719). Calamandrei aderisce al significato dell'originale, «amas (de branchages, de fleurs, d'herbes) dont on jonche le sol, dans les rues, les églises, etc.», secondo il *Grand Robert de la langue française* (s.v. *jonchée*), mentre è di conio inedito la sinestesia di Raboni, il quale sostituisce la staticità dello spessore con il dinamismo di un *glissement* floreale.

Proust trasforma il *négligé* di Odette in una copiosa corolla di petali utiliz-

zando le stesse risorse lessicali con le quali spiega la struttura della siepe di biancospino di Méséglise tanto cara al narratore, la quale «formait comme une suite de chapelles qui disparaissaient sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir» (Proust 1987: 136). Odette si sta trasformando in una *femme-fleur*, metamorfosi che si realizza completamente con la metafora vegetale che Proust dispiega per ritrarla mentre passeggia lungo l'avenue du Bois, vicino all'Étoile, al punto che «elle hissait et déployait sur un long pédoncule, au moment de sa plus complète irradiation, le pavillon de soie d'une large ombrelle de la même nuance que l'effeuillage des pétales de sa robe» (625).

3. LE TOILETTES DE SORTIE

Anche le toilettes che indossa quando esce di casa confermano che Odette de Crécy è indubbiamente «une des femmes de Paris qui s'habillaient le mieux» (194). A volte è ritratta in modo veloce, è appena «uno schizzo, una *silhouette* boldiniana, un'ombra elegante e misteriosa» (Pasquali 1961: 75), come quando, una mattina, percorre da sola la rue Abbattucci «dans une 'visite' garnie de skunks, sous un chapeau 'à la Rembrandt' et un bouquet de violettes à son corsage» (Proust 1987: 236-237). Al racconto di chi ha scorto Odette nel quartiere degli Champs-Élysées, Swann si accende di gelosia per l'evocazione della *visite* e del cappello che non ha mai visto e che diventano l'emblema dei momenti della giornata di Odette dai quali è escluso, per cui si propone di «savoir à qui elle avait cherché à plaire par cette toilette qu'il ne lui connaissait pas» (237).

Se tutti i traduttori scelgono il prestito «skunks», anglicismo acclimatato sia in francese sia in italiano da quando i sarti, a fine Ottocento, hanno iniziato a guardare con interesse ai creatori di moda di Regent's Street (cf. Zolli 1977: 54), ma che nella versione della Ginzburg viene naturalizzato con «moffetta» (Proust 1961: 258) dalla revisione di Serini, per quanto riguarda «visite» solo Debenedetti e Raboni concordano sulla scelta del forestierismo. Va sottolineato che la versione di Raboni, a differenza di tutte le altre, si avvale di un apparato peritestuale curato da Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria utile al lettore per capire il significato di molti prestiti, parecchi dei quali riguardano l'ambito della moda. Nel caso del passo citato le note esplicitano che «una *visite* è una mantellina usata per uscire a far visite; lo *skunk* è una pelliccia di moffetta, somigliante a quella di martora ma assai meno pregiata; il cappello 'alla Rembrandt' ha le tese rialzate, e può essere adornato di una piuma» (Proust 1983-1988: 1231). In questo modo, senza indugi descrittivi da parte del traduttore, che comporterebbero un'infrazione al ritmo testuale, il lettore può rappresentarsi le fogge in uso in un'epoca ormai trascorsa. Gli iperonimi scelti da Schacherl e Landini, rispettivamente

te «abito da visita» (Proust 1946a: 266) e «vestito da visita» (Proust 1946c: 71), non restituiscono l'idea del «petit manteau de femme (que les femmes revêtaient pour faire des visites)», come indica il *Grand Robert de la langue française* (s.v. *visite*). La Ginzburg sceglie la forma adattata «visita» (Proust 1946b: 231), che resta tale anche dopo le revisioni di cui si è detto.

Se la traduzione letterale di «un chapeau 'à la Rembrandt'» è unanimemente condivisa, s'incontrano opzioni lessicali diverse circa il «bouquet de violettes à son corsage». Incline al forestierismo, come si è già visto, Raboni opta per la trascrizione («*bouquet*»: Proust 1983-1988: 592), mentre agli altri traduttori appare più opportuna la traduzione mediante la forma diminutiva «mazzolino» (Proust 1946a: 392) o «mazzetto» (Proust 1946c: 71), la cui funzione attenuativa è adeguata al contesto. Il «mazzo di viole» di Debenedetti (Proust 1948: 80) evoca invece dimensioni poco consone a un «bouquet de corsage», così come viene descritto, tra le altre, dalla rivista «Femina» (maggio 1903); composto di «roses, œillets ou violettes, quelques brins de muguet pendant la saison, le petit bouquet fleurit discrètement le corsage, et l'embaume» («Femina» 1903: 529).

Sembra difficile, per i traduttori, scegliere dove appuntare i fiori di cui si adorna Odette, dato che il «corsage» rinvia in maniera piuttosto ampia alla «partie du corps humain comprise entre les hanches et les épaules» (TLFi: s.v. *corsage*). Alla vaghezza di «busto» (Proust 1946a: 392) segue una maggiore precisazione con «scollo» (Proust 1946b: 231; Proust 1983-1988: 292), e ancora con «petto» (Proust 1946c: 71) e «cinta» (Proust 1948: 80). Davanti a un altro breve ritratto di Odette, ora Mme Swann, di cui il narratore esalta la semplicità come principale merito estetico della sua eleganza, evocando il momento in cui la vedeva attraversare l'allée des Acacias «dans une polonaise de drap, [...] un bouquet de violettes au corsage» (Proust 1987: 411), solo Schacherl continua ad appuntare le violette al «busto» (Proust 1946a: 392), mentre la nuova occorrenza di «corsage» viene risolta con «petto» dalla Ginzburg (Proust 1946b: 398) e con «corpetto» da Raboni (Proust 1983-1988: 505).

Eppure la «polonaise de drap» indossata da Mme Swann non differisce molto dalla «visite», per cui i fiori possono essere appuntati allo stesso modo. Ci si può chiedere quanto, in certi momenti, incidano sulle scelte lessicali immagini letterarie note, come in questo caso quella della ragazza che per Leopardi si adorna di fiori «il petto e il crine», o quella di Jeanne Dessalle in *Piccolo mondo moderno*, della quale Fogazzaro rivela la sensualità nel momento in cui la vediamo «schiuder lentamente il mantello di pelliccia, mostrar il busto squisito, odorante di viola, il mazzolino degli scuri fiori alla cintura» (1954: 35).

Spesso la descrizione della toilette di Odette è piuttosto dettagliata, come quando, filtrata dallo sguardo di Swann che l'incontra dopo averla cercata a lungo percorrendo i boulevards non avendola trovata dai Verdurin, la donna

appare nella sua squisita eleganza, «habillée sous sa mantille, d'un flot de velours noir qui, par un rattrapé oblique, découvrait en un large triangle le bas d'une jupe de faille blanche et laissait voir un empiècement, également de faille blanche, à l'ouverture du corsage décolleté, où étaient enfoncées d'autres fleurs de catleyas» (Proust 1987: 228).

I traduttori hanno davanti una descrizione composta da due momenti molto diversi; dalla metaforizzazione del vestito («un flot de velours noir») riassunto dal voluttuoso movimento della stoffa, il testo passa in maniera repentina a focalizzare con grande precisione terminologica un insieme di dettagli sartoriali. La metafora viene restituita in tutte le versioni, ma con due opzioni lessicali differenti: «un'onda di velluto nero» (Proust 1946b: 249; Proust 1946c: 60), più aderente all'originale, e «una cascata di velluto nero» (Proust 1948: 70; Proust 1983-1988: 282). Si osserva che Natalia Ginzburg stempera la frattura esistente tra il predicato verbale e la metafora che segue modulando «elle était habillée» con «l'avvolgeva» (Proust 1946b: 249), e diminuendo in tal modo l'impatto con l'immagine figurata. Solo a Schacherl il «flot de velours noir» dev'essere apparso un'anomalia semantica, perché sceglie di tradurlo con il termine «panneggio di velluto nero» (Proust 1946a: 218), per cui nella sua versione il segmento frastico viene restituito interamente con un senso proprio.

Al velluto si contrappone, per colore e compattezza, la «faille blanche», «tissu de soie [...] à gros grain, qui se tient» (*Grand Robert de la langue française*: s.v. *faille*), che in lingua italiana è possibile rendere attraverso il prestito o mediante il suo adattamento, entrambi acclimatati, come si può leggere in *Viaggio di nozze a Napoli* di Corrado Alvaro: «Sentii sotto le mie dita la seta di quel vestito. Si chiamava 'faille' allora, come avevo sentito dire a mia madre: faglia; una seta nocciola, col suo odore di fiore appassito» (2003: 174). Al forestierismo di Schacherl e di Raboni si affianca la naturalizzazione di Debenedetti, «faglia» (Proust 1948: 70), mentre la Ginzburg e Landini utilizzano l'iperonimo «seta» (Proust 1946b: 249; Proust 1946c: 60) con la differenza che se la prima si limita al termine sovraordinato, contravvenendo alla precisione con la quale Proust indica i tessuti, il secondo lo integra specificando «seta cordonata» (*Ibidem*).

Ricordiamo che l'Ottocento vede il trionfo di stoffe delicate e preziose come la seta e il velluto, lusso che connota l'opulenza delle vesti dell'alta borghesia. La seta poteva subire processi di lavorazione diversificati, per cui si creavano stoffe seriche dagli effetti molto particolari, destinati a una variegata tipologia di confezioni.

La concretezza della foggia sartoriale è resa con strategie traduttive differenti, che per quanto riguarda il «rattrapé oblique» si dividono tra il mantenimento del sostantivo, «con il ripiegamento obliquo» (Proust 1946c: 60) e «con una ripresa di sbieco» (Proust 1948: 70), e la sua trasposizione nella forma participiale, «appuntato obliquamente» (Proust 1946a: 218), «ripresa

di sbieco» (Proust 1983-1988: 282) e «presa su di sbieco» (Proust 1946b: 249), resa in cui la Ginzburg affida all'avverbio deittico la precisazione di un verbo generico, conferendo all'espressione un tono informale.

Con maggiore o minore abilità i traduttori rendono un'immagine unanime della gonna che si intravede sotto il velluto, mentre l'idea che hanno, e che restituiscono, circa l'«empiècement», è piuttosto eterogenea. Tra i vari tecnicismi impiegati, «appezzatura» (Proust 1946a: 218), «davantino» (Proust 1946b: 249), «riporto» (Proust 1948: 70) e «sprone» (Proust 1946c: 60; Proust 1983-1988: 282), il più esatto pare essere quest'ultimo, in quanto in ambito sartoriale indica l'elemento di un vestito «a forma di doppio triangolo o rettangolo che dalle spalle scende sul petto e sul dorso (il *carre*)» (*Vocabolario della lingua italiana Treccani*: s.v. *sprone*).

La semplicità che connota la raffinata eleganza di Odette deriva anche dai cappelli che la donna sceglie di indossare. Il narratore li celebra, come tutti i «petits chapeaux de femmes si bas qu'ils semblaient une simple couronne» (Proust 1987: 417), testimonianza della raffinatezza del passato che viene sublimata rispetto al pessimo gusto del presente, in cui si vedono esibire cappelli «immenses, couverts de fruits et de fleurs et d'oiseaux variés» (*Ibidem*). Un tempo regali, le donne si sono trasformate in «horribles créatures sous leurs chapeaux couverts d'une volière ou d'un potager» (418). Odette invece, diventata Mme Swann, non predilige neanche più i cappelli con le tese rialzate, come quello alla Rembrandt. Adesso hanno fogge misurate se non modeste, e sono di volta in volta «un petit toquet agrémenté d'une aile de lophophore» (411), «une simple capote mauve» (417), «un petit chapeau que dépassait une seule fleur d'iris toute droite» (*Ibidem*), oppure «un simple béret que dépassaient deux couteaux de plumes de perdrix» (*Ibidem*).

Se nelle traduzioni la decorazione del «petit toquet» è invariabilmente «un'ala di lofoforo», il copricapo viene reso con l'iperonimo «berretto» (Proust 1946b: 398), per il quale Serini recupera la forma diminutiva «berrettino» (Proust 1961: 449), al quale si contrappongono per la precisione semantica, «piccolo tocco» (Proust 1946a: 392) e «piccola *toque*» (Proust 1983-1988: 505). Per tradurre la «capote mauve» alla naturalizzazione, tendenza maggiormente presente nella sua versione, Schacherl preferisce il francesismo «*capote*» seguito dall'espansione del cromonimo, «color malva» (Proust 1946a: 398). Il cromatismo viene reso allo stesso modo dalla Ginzburg, che anche in questo caso sceglie un iperonimo, «cappuccio» (Proust 1946b: 405), corretto da Serini con «berretto» (Proust 1961: 456), variazione che non valica la generalizzazione del termine sovraordinato. Per Raboni Mme Swann porta una «cuffietta *mauve*» (Proust 1983-1988: 513), traduzione che risponde al significato del termine originale («Sorte de chapeau de femme dont l'étoffe, ordinairement légère, est plissée et coulissée», *Dictionnaire de L'Académie française, 1872-1877*: s.v. *capote* e «Sorte de coiffure de femme qui est faite ordinairement en étoffe», *Dictionnaire de L'Académie française, 1932-1935*: s.v. *capote*).

Per gli altri cappellini si nota che Proust struttura la descrizione in maniera speculare e itera lo stesso predicato, «dépasser». Schacherl e la Ginzburg riproducono l'intelaiatura originale, il primo «con un cappellino reggente un solo fiore di giaggiolo ritto» e «un semplice berretto reggente due lame di piume di pernice» (Proust 1946a: 398), la seconda con «un cappellino su cui c'era un solo fiore d'iris puntato dritto» e «un semplice berretto su cui c'erano due penne di pernice a coltello» (Proust 1946b: 405), dove elimina la metafora «deux couteaux» sostituendola con la locuzione avverbiale «a coltello». Raboni devia dalla scelta autoriale, sdoppiando il predicato e variando necessariamente lo snodo sintattico: «un cappellino dal quale spuntava, tutto dritto, un unico fiore di giaggiolo», al quale segue «un semplice berretto sul quale si drizzavano come lame due penne di pernice» (Proust 1983-1988: 513), in cui la metafora viene mitigata dalla similitudine.

4. CONCLUSIONE

Pur in un corpus così limitato, abbiamo avuto modo di riscontrare soluzioni quanto mai differenti, a volte legate a concezioni in vigore all'epoca in cui il testo originale è stato tradotto, più spesso dovute alla sensibilità dei traduttori, che nel nostro caso sono scrittori e intellettuali di grande prestigio e di grande spessore culturale. Ancora una volta la critica della traduzione ci ricorda come, al di là delle teorie prescrittive e di certe posizioni critiche autoreferenziali, sia impossibile e soprattutto insensato stabilire un 'protocollo' traduttivo, poiché la ricchezza che proviene dall'insieme dei testi tradotti risiede nell'originalità della cultura di coloro che, abbandonando per qualche tempo la scrittura creativa oppure dedicandosi all'atto traduttivo in quanto professione principale, affrontano le pagine altrui non per farle proprie, ma mettendosi umilmente al servizio di chi ha creato un testo (nel caso di Proust, straordinariamente elaborato) in una lingua altra.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

TESTI ORIGINALI DI RIFERIMENTO

- Proust M., 1919a, *Du côté de chez Swann*, 2 t., Paris, N.R.F. / Gallimard.
 —, 1919b, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, N.R.F. / Gallimard.
 —, 1987, *À la recherche du temps perdu*, J.-Y. Tadié (ed.), t. 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

TRADUZIONI ITALIANE

- Proust M., 1946a, *Casa Swann*, trad. di B. Schacherl, Firenze, Sansoni.
 —, 1946b, *La strada di Swann*, trad. di N. Ginzburg, Torino, Einaudi.
 —, 1946c, *Un amore di Swann*, trad. di A. Landini, Milano / Roma, Jandi / Sapi.
 —, 1948, *Un amore di Swann*, trad. di G. Debenedetti, Milano, Bompiani.
 —, 1949a, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, trad. di F. Calamandrei, Torino, Einaudi.
 —, 1949b, *Personaggi*, trad. di R. Mucci, Firenze, Fussi.
 —, 1961, *Alla ricerca del tempo perduto*, P. Serini (ed.), trad. di N. Ginzburg, F. Calamandrei, N. Neri, M. Bonfantini, E. Giolitti, P. Serini, F. Fortini, G. Caproni, 3 t., Torino, Einaudi.
 —, 1978, *Alla ricerca del tempo perduto* [edizione italiana condotta sul testo francese curato da P. Clarac e A. Ferré], M. Bongiovanni Bertini (ed.), trad. di N. Ginzburg et al., Torino, Einaudi.
 —, 1983-1988, *Alla ricerca del tempo perduto* [edizione italiana condotta sul testo francese curato da J.-Y. Tadié], L. De Maria-A. Beretta Anguissola-D. Galateria (eds.), trad. di G. Raboni, 4 t., Milano, Mondadori.
 —, 2008, *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. di N. Ginzburg et al., Torino, Einaudi.

ALTRI TESTI CONSULTATI

- Alvaro C., 2003, *Viaggio di nozze a Napoli*, in *Opere*, Milano, Bompiani, (1929).
 Butor M., 1967, *Les œuvres d'art imaginaires chez Proust*, in A. Butor, *Essais sur les Modernes*, Paris, Gallimard (Idées), (1964).
 Debenedetti G., 2005, *Proust*, V. Pietrantonio (ed.), Torino, Bollati Boringhieri.
 Favrichon A., 1987, *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust*, Presses Universitaires de Lyon.
 Fogazzaro A., 1954, *Piccolo mondo moderno*, Milano, Mondadori, (1901).
 «Femina» 55, mai 1903: 520-543.
 Mourier Casile P., 1986, *De la chimère à la merveille*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
 Proust M., 1999, *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion.
 Pasquali C., 1961, *Proust, Primoli, la moda*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
 Richard J-P., 1974, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil.
 Sergio G., 2010, *Parole di moda. Il «Corriere delle dame» e il lessico della moda nell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli.
 Tadié J., 2003, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, (1971).
 Toury G., 1995, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, Benjamins.
 Zolli P., 1977, *Le parole straniere*, Bologna, Zanichelli.

LE CORPS DÉCHIRÉ SOUS DES VÊTEMENTS EN LAMBEAUX:
UNE SAISON DANS LA VIE D'EMMANUEL
DE MARIE-CLAIRE BLAIS

Maria Emanuela Raffi
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Les deux premiers romans de Marie-Claire Blais, ceux qui la font connaître au monde entier, mettent en scène une véritable obsession du corps. Déjà dans *La Belle bête*, en 1959, l'expression d'une physicité incontrôlée et ravagante, où les *distinguo* de la raison et de l'évaluation morale n'ont plus de cours, paraît partout, à partir du resserrement oxymorique du titre. Quand le corps est au premier plan, que cela arrive grâce à une beauté féerique ou à une laideur bestiale ne fait aucune différence: la belle et la bête sont également rongées par leur dominante physique et on peut tranquillement supprimer la conjonction et l'article qui les séparent.

De la fable de Mme Leprince de Beaumont¹, où le corps n'était que le moyen d'une communication spirituelle et esthétique sous la protection solide des vêtements et la beauté une métaphore à rejoindre à travers l'affinement de l'esprit, le roman de l'auteur canadien ne garde que la surface thématique liée à la perfection physique, qu'elle porte jusqu'à l'obsession, jusqu'à l'absolu. Que cet absolu soit pathologique n'est pas à démontrer pour *La Belle bête*, où le tragique est déclenché par des données physiques irrémédiables et absurdes, sans aucune possibilité de médiation: la beauté extraordinaire de Patrice, irrémédiablement ruinée d'abord par la léthargie de son cerveau, puis par la brûlure que lui inflige une sœur absurdement laide et totalement méchante, la beauté parfaite de leur mère, ravagée par une plaie en plein visage qui ne guérit jamais, tout montre dans ce roman un univers violent et sans issue, l'univers tragique d'une fable renversée, où ne survit que le côté négatif des êtres et des choses.

¹ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont publia *La Belle et la bête* dans le volume *Le Magasin des enfants* en 1757.

Six ans plus tard, *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* présente un tableau plus apaisé, un intérieur familial qui apparemment n'est d'aucune manière organisé autour de l'idée de beauté ou de perfection physique, mais où le corps, encore une fois, est au centre du récit. C'est surtout à travers le corps que les personnages s'expriment, c'est le corps qui trace leur destinée dans le monde, et cela est encore plus évident pour les personnages fondamentaux du roman – la Grand-Mère Antoinette, Jean Le Maigre, Héloïse – qu'on prendra particulièrement en considération ici, étant parmi ceux, peu nombreux, qui ont droit dans le texte à un véritable nom² et donc à un corps identifiable.

I. GRAND-MÈRE ANTOINETTE

Dans *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* la perception du monde et le récit de cette perception commencent par les pieds de Grand-Mère Antoinette, dans les premières lignes du roman:

Les pieds de Grand-Mère Antoinette dominaient la chambre. Ils étaient là, tranquilles et sournois comme deux bêtes couchées, frémissant à peine dans leurs bottines noires, toujours prêts à se lever: c'étaient des pieds meurtris par de longues années de travail aux champs [...] des pieds nobles et pieux [...] des pieds vivants qui gravaient pour toujours dans la mémoire de ceux qui les voyaient une seule fois – l'image sombre de l'autorité et de la patience. (Blais 1991: 7)

Le regard supposé est celui du nouveau-né Emmanuel³, qui, ne pouvant pas percevoir en entier le corps immense de la Grand-Mère, en donne un portrait

2 À ces trois noms, à l'intérieur de la famille, il faut ajouter celui d'Emmanuel, le nouveau-né qui detient le point de vue dans l'ouvrage, et ceux des sœurs et des frères morts, qui n'ont un nom que dans le souvenir de leur mère silencieuse: Hector, Gemma, Olive, Barthélemy, Léopold et Joseph-Aimé, appelé Pivoine. Parmi les vivants, ce sont surtout les surnoms qui circulent: le Septième, Pomme, les «grandes A», les filles toujours nommées en série: «Aurélia, Anita, Anna...» sans aucune identification personnelle et, bien sûr, sans la description d'un corps.

3 Il s'agit, bien sûr, d'un regard tout à fait imaginaire, comme le montre très bien Gilles Marcotte dans son étude sur les romans de Marie-Claire Blais: «Le plus étonnant, sans doute, est l'image même des pieds. Elle s'explique, en première instance, par le 'point de vue' d'Emmanuel, qu'on imagine couché aux pieds de Grand-Mère Antoinette, et voyant d'abord ses pieds, puis découvrant progressivement toute son 'immense' personne. Cette explication, cependant, est insuffisante; non seulement parce que le bébé, né le matin même, se trouve ainsi doué d'une clairvoyance qui n'appartient pas à son âge, mais surtout parce que les pieds ont évidemment, dans ce premier paragraphe, une fonction métonymique» (Marcotte 1976: 130). Si je ne me trouve pas complètement d'accord sur le fait que les pieds soient «la personne même de Grand-Mère Antoinette», il n'en est pas moins vrai que le regard d'Emmanuel est un regard imaginaire, fictif, et qu'il traduit surtout le point de vue que l'écrivain veut prêter à son lecteur.

tout à fait partiel, auquel pourtant s'ajoutent, par le biais de ce qu'Emmanuel ne connaît pas encore et donc sur une modalité négative, toute une série de touches successives, qui, tout en élargissant la richesse dénotative du portrait, augmentent en même temps la profondeur de sa dimension symbolique. Les deux niveaux se croisent et se superposent dès les premières lignes du roman, indiquant d'emblée la fonction fondamentalement totalisante du corps dans la narration de Marie-Claire Blais.

Paradoxalement, pourtant – ou au contraire à cause de son intolérable centralité – ce n'est qu'en morceaux que le corps s'offre à la vision d'Emmanuel et à l'écriture. Le rapport effrayant entre la petitesse du personnage dont le narrateur adopte le point de vue et la grandeur d'Antoinette fait éclater l'ordre de la description et brouille ses éléments: le portrait, commencé par les pieds, continue par la «vaste poitrine» (8), redescend jusqu'aux jambes imaginées comme des «bâtons secs» (*Ibidem*), s'arrête aux genoux «cruels» (9) auxquels Emmanuel voudrait se suspendre, pour remonter ensuite au «sein glacé» (*Ibidem*). Par cette géographie apparemment désordonnée de ce premier corps féminin, corps matriciel et originaire, le narrateur semble reconstituer l'unité du corps démembré, à travers sa vocation protectrice, de refuge: les lieux célébrés en sont la poitrine, qui nourrit, et un autre lieu indéfini et intime où se cache «quelque fraîcheur endormie, ce désir ancien et fier que nul n'avait assouvi» (*Ibidem*). Portrait virtuel, imaginaire, vite détourné par tous les signes d'une réalité âpre et sans concessions, mais qui demeure, presque enseveli, dans le fond du corps «frissonnant et froid» (*Ibidem*) de Grand-Mère Antoinette.

Ce corps est, bien sûr, complètement couvert, mais aux yeux d'Emmanuel les vêtements ne sont pas moins fragmentés que les membres qu'ils couvrent: au corps en morceaux correspondent des vêtements détachés, fortement finalisés non à un effet d'ensemble, mais à la couverture essentielle de chaque partie séparée. Les «bottines noires» (7), les «bas de laine» (*Ibidem*), les «jupes lourdes» (8) et les «montagnes de linge» (9) forment un ensemble de «vêtements étranges» (*Ibidem*) dans lequel le nouveau-né se perd sans trouver un confort réel, imaginant, plutôt qu'éprouvant, quelque part dans ce corps, l'existence d'un «fleuve chaud» (*Ibidem*) unifiant.

Et en fait, pour la foule d'enfants qui ont précédé Emmanuel, qui vient de naître le seizième, la Grand-Mère est une source réelle de vie et de nourriture:

elle leur distribuait avec quelques coups de canne les morceaux de sucre qu'ils attendaient bouche ouverte, haletants d'impatience et de faim, les miettes de chocolat, tous ces trésors poisseux qu'elle avait accumulés et qui jaillissaient de ses jupes, de son corsage hautain. (11-12)

C'est exactement des deux endroits de son corps qui avaient été choisis comme caractérisants pour sa féminité que jaillit – comme le lait du sein –

la nourriture hétérogène et extravagante, mais douce, qu'elle partage parmi les enfants.

Au-dessus de cette couche profonde, qui essaie d'assurer, à la lettre, la survivance de tous ceux qui procèdent d'elle, au-delà de cette fonction presque primitive, le corps de la Grand-Mère n'apparaît que parcellisé; il s'impose surtout par la main et par la voix⁴, les deux instruments d'application d'une loi qui lui appartient et qui n'appartient qu'à elle seule, malgré les misérables efforts du 'père' de lui faire obstacle. La main sert à écarter les enfants, toujours trop nombreux, et à remettre chacun à sa place:

À huit heures, Grand-Mère Antoinette venait chercher, d'une main impérieuse, le déserteur ou la déserteuse qui rêvait encore sur son banc de bois, dans la cabane nocturne. (30)

Mais c'est également par la main que la Grand-Mère nourrit, encore une fois, son neveu préféré Jean le Maigre, soustrayant les aliments aux mâles adultes de la famille: «Elle dérobaît habilement le sel, le fromage, les petites choses qu'elle attrapait çà et là, d'une main hardie» (27). Les adjectifs qui suivent presque toujours l'indication de la main de la Grand-Mère – «impérieuse», «hardie», «sèche et violente», etc. – font de cette partie du corps une sorte d'organe détaché du reste, vivant d'une vie autonome, riche en émotions privées.

L'autonomie de la main est d'ailleurs dramatiquement représentée dans le roman, même en dehors du corps d'Antoinette, par l'épisode de la «main coupée» de Pomme. La valeur symbolique de la séparation entre la main et le corps est soulignée du fait que, bien que Pomme n'ait perdu que trois doigts, c'est toujours l'image de la main qui revient dans le rêve éveillé de Grand-Mère Antoinette:

Mais je n'aime pas trop l'histoire des doigts coupés, ça me déplaît, hein! D'abord, qu'est-ce qu'ils ont fait avec ces doigts, à l'hôpital? (Elle vit alors sur un plateau d'argent, comme la tête de Jean-Baptiste, la main exilée du corps de Pomme, ronde et calme, fraîche comme une poire au soleil). (132)

Là encore le vêtement vient couvrir, dans la description de Pomme à la fin du roman, le déchirement tragique du corps mais, tout en voulant cacher au regard d'autrui le détachement évident de ses membres, le vêtement inusuel révèle en réalité par sa présence singulière – lambeau d'une existence

4 Ce n'est que vers la fin du roman que la vision d'Emmanuel s'élargira à d'autres parties du corps: «Pour Emmanuel, le paysage de Grand-Mère Antoinette s'agrandissait de plus en plus chaque jour. Le nez de sa grand-mère avait la majesté d'une colline, ses joues, la blancheur de la neige, et de sa bouche coulait une haleine froide comme le vent d'hiver. Et les oreilles de Grand-Mère Antoinette, Emmanuel les aimait délicieusement!» (Blais 1991: 126).

symbolisée par la veste qui n'appartient pas à la pauvre condition du garçon ni à son âge – la mutilation atroce, qui l'a privé en même temps des doigts de sa main et de son enfance: «Pomme cachait son poing mutilé dans sa veste. Lève la tête, disait l'oncle Armandin, il faut être brave, hein, tu es un homme!» (165).

La voix, deuxième élément détaché, mais en même temps réunifiant, du corps en lambeaux de la Grand-Mère Antoinette, a souvent l'allure de la sentence; elle exerce une autorité qui n'admet aucun contradictoire⁵, qui efface toutes les autres voix, jusqu'à celle du père («La voix d'homme n'est qu'un murmure. Elle se perd, disparaît»: 13). La voix émet donc souvent des ordres – «Vous devriez me remercier de prendre les décisions à votre place» (15); «tant que je vivrai tu boiras ton scirop» (17); «Descends! Héloïse, c'est la prière» (34); «Je t'habillerai de force» (51); «Méfie-toi de ce monstre aux cheveux rouges» (67) – mais elle présente aussi un commentaire aux événements, un commentaire qui vire de la confirmation rassurante – «Il n'y a rien à craindre. Je suis là, on s'habitue à tout, tu verras» (10) – à un autre genre de confirmation, qui vient du refus du progrès et de la négation du changement:

La vie à l'étranger est bien appréciable, bien sûr, Emmanuel, mais malgré tout on est bien ici, le soir, avec notre lampe à l'huile. Ton père ne veut pas l'électricité, et il a raison. Moi aussi je suis contre le progrès. (133)

On rencontre là un trait profond de la personnalité maternelle que Grand-Mère Antoinette représente: l'assurance liée à la certitude de sa propre identité vient de la répétition des gestes et des habitudes et c'est cette répétition que la figure féminine-maternelle veut avant tout sauvegarder.

La réitération se produit aussi d'un individu à l'autre; dans ce roman, on l'a vu, plusieurs filles ont des noms qui commencent par la même lettre, alors que pour les mâles les ressemblances tiennent plutôt aux traits du caractère, qui passent de l'un à l'autre. Jean le Maigre, tout original qu'il paraît, ne se soustrait pas à cette loi de la répétition: il reproduit la destinée de Léopold, son aîné mort suicide au noviciat, «si brillant qu'à l'âge de dix ans, il récitait par cœur des passages de la Bible qu'il ne comprenait pas du tout, et écrivait des épitaphes en latin...» (69). À son tour, Emmanuel ressemblera à Jean le Maigre, mais sans être aussi malade que lui. Bien sûr, la réitération ne va pas dans ce cas dans la direction voulue par Grand-Mère Antoinette, car c'est dans l'effort désespéré et inutile de sortir de leur milieu et de le nier que ces jeunes gens se ressemblent, mais peu importe, car ils sont voués à l'échec et leur force centrifuge ne pourra jamais dépasser (dans

⁵ «Grand-Mère Antoinette [...] avait été surprise souvent par l'impérieuse résonance de sa propre voix» (115).

le roman) les limites tracées pour eux par une figure maternelle qui les nourrit sans jamais les affranchir.

2. JEAN LE MAIGRE

Jean le Maigre trahit par son nom, qui vient tout droit de son corps, le manque fondamental qui le caractérise. Il manque évidemment de nourriture, malgré son rapport privilégié avec Grand-Mère Antoinette, figure nourricière par excellence, mais son manque est en même temps réel et symbolique. On pourrait même affirmer que sa frêle figure, d'où la vie s'échappe très visiblement, est surchargée de données symboliques et de références citationnelles, qu'on pourrait dans leur ensemble grouper dans le champ sémantique de la 'faim'. Faim de tout, faim du corps et faim de l'esprit, d'où l'appellatif qui, portant à un degré absolu cet état d'indigence, donne au personnage une sorte de distinction, de royauté même: «Jean le Maigre» est un syntagme nominal modelé sur les exemples illustres de Pépin le Bref, Louis le Pieux, Charles le Chauve, etc.⁶ Comme surdéterminée par son évidente valeur symbolique, toute description physique éclate encore une fois, malgré les innombrables détails qui font allusion à des parties spécifiques et significatives de son corps: le «poumon pourri» (16), les «ongles noircis de boue» (18), son «front blanc sous les cheveux» (*Ibidem*), «la tête pleine de poux» (19). C'est la destruction du corps qui est représentée à travers le personnage de Jean le Maigre, une destruction systématique, inscrite dans les données de son apparition.

En effet, il apparaît dans le roman sous le double signe de la maladie et de l'intelligence et donc, aux yeux de son père, d'une double pathologie. Sa naissance même, telle qu'il la décrit dans son 'autobiographie', est le produit de la mort:

Mais heureusement, Pivoine était mort la veille et me cédait la place, très gentiment. Mon pauvre frère avait été emporté par l'épi... l'api... l'apocalypse... l'épilepsie quoi, quelques heures avant ma naissance, ce qui permit à tout le monde d'avoir un bon repas avec M. le Curé après les funérailles.

Pivoine retourna à la terre sans se plaindre et moi j'en sortis en criant. (64)

Quant à l'intelligence, elle apparaît, elle aussi, dès sa naissance, par un élément physique – «les oreilles sont longues, il sera intelligent. Très intelligent» (65) – comme une sorte de malédiction, reproduite dans l'autobiographie par l'ironie d'une citation croisée de Baudelaire et Rimbaud:

⁶ D'ailleurs, peu de pages après sa première apparition, Jean le Maigre est défini dans le roman «ravi comme un prince dans ses vêtements en lambeaux» (18).

Dès ma naissance, j'ai eu le front couronné de poux! Un poète, s'écria mon père, dans un élan de joie. Grand-Mère, un poète! Ils s'approchèrent de mon berceau et me contemplèrent en silence. Mon regard brillait déjà d'un feu sombre et tourmenté. Mes yeux jetaient partout dans la chambre des flammes de génie. «Qu'il est beau, dit ma mère, qu'il est gras, et qu'il sent bon! Quelle jolie bouche! Quel beau front!» Je bâillais de vanité, comme j'en avais le droit. Un front couvert de poux et baignant dans les ordures! Triste terre! [...]

Je ne peux pas penser à ma vie sans que l'encre coule abondamment de ma plume impatiente. (63)⁷

Ce n'est en effet qu'à travers l'écriture que son corps retrouve une dimension et une unité possibles; c'est grâce aux manuscrits pieusement gardés par Grand-Mère Antoinette que sa figure se recompose après la mort.

En dehors de l'écriture, sa tentative de le recomposer de son vivant à travers l'unification des vêtements ne peut que menacer son existence, l'habiller pour la mort:

– Je t'habillerai de force, dit Grand-Mère Antoinette qui décrocha de la chaise la culotte de Jean Le Maigre, tandis que le Septième allait et venait dans la chambre, apportant les bas, les souliers, la chemise propre, et une mince cravate noire que Grand-Mère Antoinette nouait au cou de ses petits-fils avant de les enfermer au noviciat pour la vie. Si je porte cette cravate, je suis perdu, pensa Jean Le Maigre. (51)

Le lien entre les vêtements et la mort imminente imaginé par Jean Le Maigre est renforcé par une expression qui est utilisée immédiatement après pour décrire l'effort d'habiller l'adolescent: «Et ils le tirèrent par les pieds...» (52). Cette expression «tirer par les pieds» a sans aucun doute une connotation sinistre, qui renvoie à l'action du diable ou des fantômes qui tourmentent les dormeurs pendant la nuit. Elle a en outre une signification bien plus dramatique qui vient de l'italien «tirapiedi», c'est-à-dire, au XIX^e siècle, «l'aiutante del boia che aveva il compito di tirare i piedi dell'impiccato per renderne più breve l'agonia» (*Treccani*: s.v. *tirapiedi*), le terme ayant été introduit en France par Alexandre Dumas⁸. Être habillé correspond donc, dans le cas de Jean Le Maigre, à être tiré vers la mort.

En réalité, parmi tant d'enfants morts dans la famille, Jean le Maigre est le seul qui survit dans la mémoire de ses parents et qui occupe encore, après sa mort, une place physique dans la maison:

⁷ «Bénédiction» de Baudelaire et le début d'*Une Saison en enfer* s'entremêlent dans le récit autobiographique de Jean le Maigre, double misérable de Rimbaud.

⁸ Dans le roman *Les Garibaldiens*, publié en 1861.

Mais les jours passaient, et Grand-Mère Antoinette ne permettait à personne de venir s'asseoir près de son fauteuil, comme l'avait fait Jean le Maigre tant de fois, repliant ses longues jambes, et s'étirant le cou pour voir sa Grand-Mère, pendant qu'elle tricotoit ou brodait. (Blais 1991: 117)

Le corps de Jean est encore inscrit en creux tout près de Grand-Mère Antoinette et elle continue de le voir à travers son œuvre:

Elle se penchait encore sur Jean le Maigre vivant, puisqu'elle lisait ses œuvres [...] tournant les pages avec impatience, elle remontait encore plus loin, vers la vie de son petit-fils, s'irritait devant un mot trop rigide, un symbole trop secret, au point d'être jalouse de ces pages jaunies auxquelles Jean le Maigre s'était livré plus qu'à elle-même. Il lui arrivait aussi de se mettre en colère contre ce Jean le Maigre tour à tour gracieux et impudique. (117-118)

«Ces pages jaunies auxquelles Jean le Maigre s'était livré plus qu'à elle-même»; le vrai corps de Jean le Maigre, celui qui survit à sa mort, est en effet le livre ou mieux l'ensemble des feuillets jaunies de ses poèmes, qui nous ramène circulairement à Rimbaud et à la définition qu'il donnait de l'unique ouvrage dont il a soigné l'édition, *Une Saison en enfer*:

et en attendant les quelques petites lâchetés en retard, vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives, je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné. (Rimbaud 2009: 245-246)

Le rapprochement à cette œuvre de Rimbaud ne pourrait être moins accidentel: il suffit de songer à la ressemblance des titres (*Une Saison en enfer*, *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*) pour s'en convaincre. Une fois de plus le corps est démembré, déchiqueté en feuillets jaunies, qui dans le roman ne sont jamais solidairement réunis dans un livre, mais risquent à tout moment d'être perdus ou abîmés.

Mais, en plus de la maladie et de la faim, une autre pathologie affecte le corps de Jean le Maigre dans le roman; c'est la dégradation produite par une sexualité où se croisent les habitudes morbides d'un adolescent au désespoir et la violence subie dans les différentes institutions religieuses, qui accompagne toute son existence. Jean n'est pas le seul à subir ce sort dans le texte; c'est une expérience qu'il partage avec le Septième et qui réunit leurs corps d'une manière symbiotique: vers la fin de la vie de Jean, on a l'impression que l'effacement progressif de l'un produise l'épanouissement pro-

gressif de l'autre, qui va passer par les mêmes expériences de dégradation, mais sans en mourir. La symbiose va jusqu'à faire paraître l'identification du Septième à travers son nom après la mort de Jean, dans les mots du frère Théodule, qui cherche un prétexte pour l'attirer vers la même expérience d'homosexualité et de viol qu'il a imposée à Jean le Maigre:

Le Septième suivait le Frère Théodule jusqu'à son taudis. Il remerciait sa Grand-Mère de l'avoir mis sous sa divine protection (Chère madame, mon Supérieur m'envoie à la ville, pour une mission de quelques jours, peut-être me permettriez-vous de veiller sur votre petit-fils, *Fortuné Mathias*⁹... à votre entière et dévouée disposition... les tentations qui menacent la jeunesse aujourd'hui... Cet enfant a besoin d'un directeur de conscience... (157)

Ce n'est qu'à travers le corps du Septième que la violence du Frère Théodule peut être racontée, comme si le corps léger de Jean le Maigre ne pouvait pas en soutenir le récit.

3. HÉLOÏSE

Les racines littéraires d'Héloïse la clouent par son nom à l'amour de la vertu¹⁰, au refus des jouissances du corps: elle apparaît donc dans le roman par le refus primordial de la nourriture, d'autant plus bouleversant que 'se nourrir' représente dans le roman la préoccupation fondamentale et à la lettre 'vitale' de tous les membres de la famille. La grandeur de ce sacrifice lui confère immédiatement une renommée de sainte:

Grand-Mère Antoinette disait encore à M. le Curé: «Nous avons une sainte à la maison». Mais, comme le Curé lui-même mangeait bien et ne jeûnait que la veille de Pâques (et encore brisait-il son jeûne pour boire de la bière), Grand-Mère Antoinette vouait à l'ombre l'extravagante dévotion de la jeune fille. (34)

La sainteté d'Héloïse vient pourtant de la valorisation excessive du corps, lieu privilégié de toute réflexion négative et de toute tentation. Il n'y a, dans ses manifestations, aucune référence à des lectures saintes ou à des actions charitables, ses prières mêmes sont excessives comme des blessures;

9 C'est moi qui souligne. Dans le roman ce n'est que Jean qui appelle son frère de son nom, Fortuné.

10 Les liens avec les *Lettres des deux amants* (attribuées à Héloïse et Abélard) et avec le roman de Rousseau pourraient paraître quelque peu aventureux s'il n'y avait dans *Une Saison* une sorte de 'roman', écrit par Jean le Maigre et le Septième sur leur sœur Héloïse. Récemment la figure d'Héloïse a été l'objet d'une étude détaillée par Guy Lobrichon (2005).

sa sainteté coïncide avec la mortification du corps, que Jean le Maigre va jusqu'à appeler «la torture»:

Quand tout le monde trayait les vaches autour d'elle, Héloïse, à genoux dans le foin, méditait, les bras en croix ou bien regardait jaillir des gouttes de sang de ses doigts transpercés d'aiguilles. (35)

Poursuivant dans le paradoxe, c'est le goût de la nourriture qu'elle découvre au couvent et plus en général la tentation liée à la séduction du corps, un désir «habilement déguisé» comme l'écrit Marie-Claire Blais, mais dont les éléments ne sont pas moins évidents et dramatiques dans leur éclatante physicité: «une parole tendre» (36), le «rire étincelant d'une jeune novice» (*Ibidem*), «un geste maternel de la Supérieure» (*Ibidem*).

Cette centralité du corps rend presque indifférents les lieux où Héloïse conduit son existence: la maison paternelle, le couvent, le bordel deviennent des lieux interchangeables, le cadre de son attente fiévreuse de l'Époux, de l'étreinte, du viol rêvé ou subi. Dans ce cadre les vêtements représentent une sorte d'obstacle, dont Héloïse se défait partout, au couvent comme dans sa chambre à la maison, comme à l'Auberge de la Rose publique:

Elle languissait de désir auprès de l'Époux cruel, les mains jointes sur la poitrine, son blême regard flottant au plafond. Elle s'était dépouillée de tous ses vêtements pour la cérémonie et, par quelque solennelle pudeur, avait négligé d'enlever ses bas noirs, retenus par des élastiques qui encerclaient de rouge sa longue cuisse maigre.

Comme elle l'avait fait autrefois, dans la solitude de sa cellule, elle allait s'offrir encore au Bien-Aimé absent qui laisserait en elle ces stigmates de l'amour dont elle garderait le secret. (99)

Les ressemblances du couvent et du bordel ont été soulignées par Lucien Goldmann dans sa lecture des premiers romans de Marie-Claire Blais, bien que dans une perspective différente, pour montrer un changement survenu dans le passage de la campagne à la ville:

Le passage du couvent au bordel n'est plus une dégradation car le couvent était déjà une sorte de bordel, et le bordel est une sorte de couvent. (Goldmann 1969: 193)

Goldmann reproduit un long passage qui montre la contamination réciproque des lieux, mais cette contamination montre aussi bien la présence obsédante du corps, qui envahit, les rendant équivalents, tous les endroits où se trouve Héloïse. D'ailleurs, c'est une substitution de corps qu'elle opère à un moment donné dans sa chambre au bordel, quand elle remplace par le

crucifix (le corps de l'Époux) les photographies lascives de corps de femmes qu'elle comparait aux images de la Vierge, mais qui lui donnaient quand même quelques frissons de trop.

Si la dégradation est partout, au couvent comme au bordel, c'est parce que le corps humilié et flétri, littéralement 'affamé', d'Héloïse l'amène avec lui. Ce n'est pas un hasard si la visite que Jean le Maigre et le Septième font à leur sœur (à son insu) en pleine nuit vient immédiatement après la masturbation réciproque, après ce qu'ils appellent eux-mêmes «*la débauche*» (Blais 1991: 48; c'est l'auteur qui souligne).

Quel genre de vêtement pourrait couvrir ce corps meurtri? Héloïse est comblée «de souliers, de robes et de corsets» (142) par Mme Octavie à l'Auberge de la Rose Publique et elle rêve, bien sûr, de «robes claires et de chapeaux de paille» (146), mais tout cela apparaît comme détaché de son corps: l'emploi du pluriel, qui fait allusion à une surabondance inutile, montre en même temps la disproportion et la perte de relation entre le corps et le vêtement qui devrait en être l'image extérieure.

4. UN CORPS RETROUVÉ?

Les critiques ont beaucoup discuté sur la signification (optimiste ou pessimiste) de ce roman de Marie-Claire Blais, et Gilles Marcotte résume dans *Le Roman à l'imparfait* leurs différentes opinions: celle de Goldmann, qui parle d'un «roman optimiste» parce qu'on y voit l'ébauchement d'une «communauté canadienne-française urbaine», celle de Marie-Louise Ollier qui partage le même jugement à partir du fait que Jean le Maigre a «la conscience d'être libre», alors que Vincent Nadeau et Madeleine Greffard penchent plutôt pour une lecture pessimiste, parlant de roman «noir» ou «livré aux forces les plus obscures» (Marcotte 1976: 125-126).

Au point de vue du corps, le roman va partiellement vers la reconstitution, mais d'une manière qui semble relever plutôt de la pathologie que de l'assouvissement: le corps de Jean le Maigre ne se recompose *post-mortem* que dans l'écriture et là encore sans parvenir à une unité véritable, alors que Grand-Mère Antoinette ne peut toujours être perçue qu'en morceaux¹¹, Pomme privé d'une main, Héloïse à travers un corps livré à tous les désirs. Pour la famille d'Emmanuel, le vêtement unitaire, la robe, correspond toujours à un rôle social dangereux: la «robe de deuil» (Blais 1991: 66) quand on prévoit la mort du Septième, la «robe de séminariste» (69) dans laquelle Léopold est retrouvé pendu, la «robe de religieuse» (109) d'Héloïse quand elle va partir pour le bordel.

En réalité, les seuls corps non fragmentés qui peuvent être couverts par un vêtement complet sans risquer leur existence sont les représentants ai-

¹¹ Vers la fin du roman, le portrait de Grand-Mère Antoinette est encore en morceaux, bien que ordonné selon une perception logique, voir la note 4.

sés de la société de l'époque. Le Curé (gras et chauve), le Secrétaire (myope), le Notaire (gros et essoufflé) cachent l'unitarité de leurs corps malencontreux sous des vêtements complaisants, mais c'est seulement Mme Octavie qui apparaît à son aise, «sa large poitrine recouverte de bijoux» (143), dans sa robe rutilante:

Après de lui [le notaire Laruche], était assise également Mme Octavie à qui il arrivait d'emprunter la rutilante dignité des fauves, vêtue d'un jaune éclatant comme le soleil de la tête aux pieds, écoutant s'échapper de sa poitrine drapée d'or des soupirs de lionne. (149)

Mais sous cette robe éclatante, qui laisse «un sillage voluptueux» (148) et avec laquelle «cette femme damnée [...] se frayait un chemin autoritaire parmi les hommes» (*Ibidem*), il n'y a plus peut-être aucun corps, mais seul un cœur synecdotique, sur lequel Marie-Claire Blais s'arrête longuement: «un cœur malade» (147), «un bien grand cœur» (*Ibidem*), un «cœur illuminé» (148).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Blais M.-Cl., 1965, *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Éditions du Jour.
—, 1991, *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Boréal.
Goldmann L., 1969, *Note sur deux romans de Marie-Claire Blais*, in Aa.Vv., *Sociologie de la littérature*, Extrait de la «Revue de l'Institut de Sociologie» 3: 193.
Lobrichon G., 2005, *Héloïse, l'amour et le savoir*, Paris, Gallimard.
Marcotte G., 1976, *Les enfants de Grand-Mère Antoinette*, in *Le roman à l'imparfait*, Montréal, Les Éditions de la Presse.
Rimbaud A., 2009, *Œuvres complètes*, A. Guyaux-A. Cervoni (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
Treccani, *L'Enciclopedia italiana*, en ligne: www.treccani.it.

IL PAGNE NEI ROMANZI DI KOUROUMA

Nataša Raschi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA

Ahmadou Kourouma¹ viene ricordato unanimamente dalla critica come uno dei più straordinari autori africani del Ventesimo secolo. A cinquant'anni esatti da quelle indipendenze di cui aveva inesorabilmente stigmatizzato il tradimento delle speranze di un intero continente, le Éditions du Seuil parigine hanno raccolto la sua *opera omnia* in un unico volume, consuetudine riservata agli autori maggiormente rappresentativi del panorama letterario mondiale (Kourouma 2010). Originario della Costa d'Avorio, la sua narrativa è ambientata in quella terra che adorava, proprio lui che era stato condannato all'esilio a seguito della rappresentazione della sua unica *pièce*, *Le diseur de vérité*, titolo-faro per un autore oltremodo impegnato com'è sempre stato Kourouma (Raschi 2001: 162-172).

Nel corso della sua carriera di scrittore, iniziata quasi per caso, ha ricevuto innumerevoli premi ovunque nel mondo e si è trovato al centro di interessanti ricerche scientifiche che coinvolgevano sia l'ambito letterario che quello linguistico, con una critica che sottolinea all'unisono il «viol de l'usage littéraire» e il «renouveau de la langue», fedele al suo più celebre motto secondo il quale si deve «casser la langue» (Gauvin 2004: 316). Questo significa in sostanza «la travailler dans tous les sens [...], la resémantiser et l'irriguer de l'intérieur par la mémoire d'autres langues» (Gauvin 2004: 341) come, nel suo caso, il *malinké*.

Nei romanzi studiati è naturalmente presente il vestiario dell'Africa subsahariana, per il quale però l'autore non indugia mai nell'analisi descrittiva. All'interno dell'abbigliamento tradizionale africano predomina il *pagne*, il quale «s'adresse en premier lieu aux femmes» (Lebreton 2003: 160), in-

¹ Nato nel 1927 in Costa d'Avorio e mancato a Lione l'11 dicembre 2003. Ricordiamo l'ultimo convegno in suo onore dal titolo *Ahmadou Kourouma: un écrivain total*, organizzato presso l'Université de Cocody di Abidjan (18-20 settembre 2013).

documento così difficile da definire per gli occidentali e perfino per gli stessi africani. Il *Grand Robert* attribuisce al termine una doppia definizione². La prima, e più generica, parla di un «vêtement sommaire, constitué généralement par un morceau d'étoffe, parfois par un assemblage de feuilles, etc., qu'on ajuste autour des reins et qui sert de culotte ou de jupe», mentre la seconda, specifica del *Français d'Afrique*, lo sminuisce a una «cotonnade, en général ornée de motifs de couleur» (Vol. 7.7). Il *Trésor de la langue française* parla di un indumento «rudimentaire porté par les indigènes des pays chauds, fait d'étoffe, de cuir, de plumes ou de matière végétale» (t. 12, 778-779), da cui ricaviamo un'idea precisa soltanto sull'uso dei materiali che possono concorrere alla sua realizzazione³. Il *Littré*⁴ aveva peraltro segnalato un elemento interessante in riferimento al genere della parola che aveva provocato una qualche incertezza iniziale: «L'Académie fait ce mot masculin, et, d'après l'étymologie, il doit l'être. Mais les auteurs le font souvent féminin»⁵.

L'instabilità riscontrata nella definizione del termine rende quanto mai arduo il processo traduttivo e assai variegata la resa. Il *Devoto-Oli*⁶ non lo inserisce affatto, come pure il *Vocabolario Treccani*⁷. L'*Enciclopedia Treccani*⁸ ne dà invece una definizione fuorviante, sminuendolo a semplice «perizoma» o generalizzandolo come «pezzo di stoffa con cui si cingono la vita uomini e donne di molti gruppi etnici, specie nelle zone tropicali» (t. 8, 679).

Il *pagne*, di cui la Costa d'Avorio sembra essere la «capitale idéale» (Lebreton 2003: 155)⁹, viene celebrato dalla critica soprattutto per quella particolare capacità di veicolare messaggi «qui se situent entre l'identité culturelle de celle qui porte le pagne et l'affirmation de la néo-africaine entre sa position sociale et son milieu» (Blé 2012: 1), in quanto modalità per esibire il proprio *status*. E questo, grazie al fatto che «la variété des motifs et l'éclat des couleurs, les techniques d'impression et de teinture en ont fait un art textile riche de significations» (2) per interrogare ogni aspetto della società, dalla politica alla religione fino agli eventi legati alla vita di coppia.

Nel primo romanzo di Kourouma, *Les soleils des Indépendances*, la problematica del *pagne* occupa la centralità dell'opera. Inizialmente viene pro-

2 Cf. Rey (1985: s.v. *pagne*).

3 Cf. Imbs (1986: s.v. *pagne*).

4 Cf. Littré (1965: s.v. *pagne*).

5 A questo proposito, pure il *Trésor de la Langue française* sottolinea che «Jusqu'au début du XIX^e s., pagne était usuellement empl. au fém» (Imbs 1986: t. 12, 779).

6 Cf. Devoto-Oli (2000).

7 Cf. *Treccani* (1997).

8 Cf. *La Treccani* (1996: s.v. *pagne*).

9 Fra i numerosi stilisti originari di Abidjan, si distinguono Miss Zahui e soprattutto Pathé'O assai conosciuto in tutta l'Africa Occidentale Francese per aver introdotto il *pagne* nella moda maschile. Le sue «chemises en wax-print offrent une nouvelle perspective sur le pagne, et donnent la possibilité aux hommes de se distinguer en tant qu'Africains sans avoir à se parer en tenue traditionnelle» (Lebreton 2003: 160).

posto al lettore come tessuto apparentemente leggero e drappeggiato, del quale però non viene mai fornita alcuna precisazione in termini di tinte e motivi decorativi: «Elle revoyait chaque fille à tour de rôle dénouer et jeter le pagne, s'asseoir sur une poterie retournée» (Kourouma 1970: 36) davanti all'«exciseuse» (*Ibidem*) in procinto di effettuare la pratica più barbara e aberrante che consiste nel «trancher le clitoris» (*Ibidem*).

Nel componimento dedicato a Salimata, Kourouma le cuce addosso un *pagne* che potrebbe assurgere a *refrain* per la sua immagine; lei si identifica con una grande quantità di *pagnes*, diversi a seconda dei momenti della giornata, scelti a volte con cura a volte macchinalmente per le varie attività di cui è protagonista. Gesto abituale e sostanziale al contempo, movimento che racchiude tutta la sua persona principalmente dedita all'espletamento delle attività domestiche, se è vero che «balayer, épousseter, laver, placer ceci, déplacer cela seyaient mieux à une femme porteuse de pagne» (66).

Un giorno in cui deve allontanarsi da quel luogo con il quale si identifica, eccola mentre «se précipita à la chambre, noua un pagne lavé, enfila une camisole et, la cuvette sur la tête, sortit dans la rue» (45), per andare a prendere quella barca che l'avrebbe portata al mercato. Prima di scendere a terra, compie lo stesso gesto, «renoua son pagne, rajusta sa cuvette de riz, descendit la plate-forme» (51).

Appena tornata a casa, deve preparare il pranzo per il marito Fama e per questo «arrangea les ustensiles, changea de pagne “pour la cuisine”» (55), un'attenzione forse dovuta alla volontà di non sporcare, e dunque rovinare, il capo scelto per uscire, solitamente più prezioso ed elegante rispetto a quello destinato all'uso domestico, come del resto avviene in Occidente.

Decide poi di tornare al mercato e si prepara nuovamente: «Après de rapides ablutions, elle changea de pagne, se chargea des cuvettes» (57). Questo indumento è tanto più importante perché nasconde «beaucoup d'argent dans le bout» (59) ripiegato a formare una tasca vicino al nodo che serve per sorreggerlo ai fianchi. *Pagne* maledetto, potremmo aggiungere, visto che proprio lì gli affamati e gli abbandonati, serviti da Salimata per un gesto di carità dopo che ha finito di vendere il suo riso, si accaniscono contro di lei al punto che «abandonnèrent Salimata [...] le pagne tiré, les fesses nues, les cuisses serrées, les seins à découvert» (62). Immagine quest'ultima che lascia intendere una violenza inaudita, alla quale la vittima fa fronte con il gesto a lei più consueto, ovvero «s'empresse de renouer son pagne, de rentrer ses seins, de s'arranger» (*Ibidem*). Sembra così voler cancellare il sopruso a convincersi che non sia successo nulla di grave e che la vita possa riprendere da dov'era stata interrotta.

Una vita durissima però quella di un essere come Salimata, la cui esistenza è flagellata da soperchierie che lei sembra accettare quasi a voler compensare la sua unica, gravissima colpa, quella della sterilità. L'episodio del mercato, di per sé aberrante, viene oltremodo superato dalla crudeltà del

marabout. In questa lunga scena, la descrizione del *pagne* scandisce la progressiva pericolosità dell'evento che Salimata sembra procurare a se stessa.

All'inizio il *pagne*, «devenu aussi léger qu'une toile d'araignée», copre senza contenere quelle «fesses [qui] se contractèrent et durcirent» (68), irrigidimento tipico di chi prova una grande paura e si rende conto di non avere via di scampo. In un crescendo di urla e brutalità, è chiaro che l'impostore vuole approfittarsi di colei il cui «ventre grogna et le pagne se dénoua» (69). Comincia allora un valzer di lembi che vengono alternativamente alzati o ripresi, ma che sempre sembrano sfuggire a una presa certa, scanditi dal *refrain* «le pagne descendait, elle le renoua» (69). Il tutto fino all'exasperazione dell'uomo in un rituale del desiderio fisico dall'*allure* crescente, esplicitazione di pulsioni bestiali e incontrollate, che non solo denudano la donna, ma attestano la violenza disarmante di colui che «tira à arracher le pagne» (69) con felina rapidità alla malcapitata. Nonostante Kourouma sia sempre rispettoso del proprio universo culturale d'appartenenza, in tal caso non manca di sottolineare con sguardo ironico l'ingenuità di certe persone, che si affidano a saccenti 'maghi' senza protezione alcuna.

L'autore riesce in questo frangente di disperazione a strappare i corpi alla superficialità delle immagini per restituire il senso dell'insopportabile violenza, rinviando così metaforicamente al primo episodio subito e mai pienamente superato dell'«exciseuse» (36).

Il *pagne* riveste un ruolo tutto diverso nel caso di Mariam, la *co-épouse*, perché occupa «toutes les pensées et rêves de la nuit» (128) di Fama. Simbolo della sensualità e dell'erotismo per lui, della bellezza giovane e prospera per lei, che vanta una fisicità prorompente. Tutto provoca e amplifica quel desiderio che nel protagonista tende a ripetersi all'infinito: «Le visage luisait, la poitrine aussi, et les seins serrés dans le pagne indigo rebondissaient, ramassés et durs comme chez une petite jeune fille. Les cuisses et les fesses se répandaient, infinies et ondulantes sous le pagne» (129). La precisazione *indigo* sottolinea la preziosità e la raffinatezza di un indumento, considerato come l'ultimo baluardo da sormontare prima del possesso definitivo¹⁰.

Le *co-épouses*, sommariamente, ma pur sempre efficacemente tratteggiate dal variegato uso del *pagne*, finiscono per affrontarsi, esasperate come sono dall'insopportabile convivenza. E si attaccano proprio ai rispettivi *pagne* in una lotta finalizzata ad impossessarsi di quel sesso inteso unicamente come prevaricazione dell'una sull'altra e causa, per la prima, di sterilità con la «matrice ratatinée» (152) di Salimata, per la seconda, di una disponibilità che non conosce remore, con l'innominata «chose pourrie et incommensurable d'une putain» (*Ibidem*) di Mariam.

¹⁰ L'*indigo* si ottiene dalla «macération de feuilles pilées et séchées, mélangées à une solution de potasse» (Cf. *La vie artisanale chez les Baoulé*, sul sito [http://www.rezoivoire.net/cotedivoire/patrimoine/102/la-vie-artisanale-chez-les-baoule.html#.U5ijD\]yg2_I](http://www.rezoivoire.net/cotedivoire/patrimoine/102/la-vie-artisanale-chez-les-baoule.html#.U5ijD]yg2_I), consultation: 21/06/2014).

Qui il *pagne* funge da tramite per esplicitare una visione dei rapporti tra mogli e marito dentro il sistema della poligamia, che fa da sfondo all'intero romanzo. In quel sistema, l'importanza della donna corrisponde alla ricchezza del *pagne* indossato. In Costa d'Avorio è nota la differenza esistente fra il 'wax hollandais', di buona qualità e soprattutto prodotto all'estero, e il 'pagne fanci' confezionato in loco dall'azienda Utexi di Dimbokro, nel cuore del paese. La considerazione del marito per la propria moglie è determinata dal fatto che quest'ultima indossi un *pagne* anziché l'altro. In occasione della celebrazione di un matrimonio, fa parte della dote e in essa la varietà dei colori, il peso e la qualità di ogni pezzo dimostrano la ricchezza della famiglia del pretendente.

Se da una parte la descrizione del *pagne* come ultimo ostacolo che si contrappone a una sessualità bestiale assurge a critica sociale (presentazione della donna, rapporto uomo-donna, relazione fra *co-épouses*), dall'altra parte Kourouma ne fa anche un uso tutto improntato alla critica politica. Questo in due situazioni molto chiare. Inizialmente per sottolineare l'agiatezza di «député, ministre, ambassadeur et autres puissants qu'aucune somme ne peut dépasser et qui pourraient se confectionner des pagnes en billets de banque» (Kourouma 1990: 66), laddove l'esagerazione serve per indicare un'opulenza illimitata e ostentata.

Successivamente, la critica si serve del *pagne* come mezzo per esplicitare il malcostume dilagante, infatti «la politique n'a ni yeux, ni oreilles, ni cœur; en politique le vrai et le mensonge portent le même pagne, le juste et l'injuste marchent de pair, le bien et le mal s'achètent ou se vendent au même prix» (157), con un'insistenza tesa a sottolineare che la priorità dei politici africani è unicamente riconducibile al denaro.

Altra immagine particolarmente efficace è l'iperbole che ritroviamo in *Monnè, outrages et défis*, laddove si annuncia la decisione di spingere il collegamento ferroviario fino a Soba: «Quand on s'est engagé à tisser un pagne pour couvrir toute la nudité des fesses de l'éléphant, on s'est engagé à réaliser une besogne importante» (76). Trattandosi però di un impegno titanico per un'opera fuori dal comune, l'esagerazione è d'obbligo e per questo assistiamo a un'immediata ripetizione con effetto di convincimento, quasi a voler giustificare il cammino intrapreso: «Nous nous sommes promis une œuvre plus importante que le pagne couvrant la nudité de l'éléphant; il faut la réaliser» (77).

In quest'opera, il *pagne* scandisce i fatti salienti della vita dei personaggi. Può essere un dono per i momenti di festa, quale il battesimo della preferita Moussokoro quando vengono regalati alcuni «pagnes à la mère» (130). Può altresì divenire simbolo di morte, alla stregua del sudario, come già esplicitato dal celebre racconto di Bernard Dadié¹¹, nel caso dell'apparizione dei *revenants*, «une véritable double haie de femmes et d'hommes, tous serrés dans le même pagne en coutil blanc» (120).

¹¹ *Le pagne noir* (Dadié 1955) è un celebre racconto di Bernard Dadié che darà poi il titolo all'intera raccolta nella quale si trova inserito.

Intorno al *pagne* kouroumiano ruota tutto l'universo dei personaggi femminili, o meglio, intorno a quel nodo che funge da chiave per penetrare lo scrigno segreto tanto agognato dall'universo maschile. Può rappresentare l'ordine come nel caso precedente di Salimata, ma anche il disordine come nella dispersione dell'harem del re Djigui, che «pullulait de jeunes femmes» le quali però «se lavaient peu, nouaient maladroitement les pagnes et disaient faussement les prières» (133). Tutti elementi che indicano una trascuratezza del corpo e dell'anima sintomo di malessere per una situazione innaturale e coercitiva, oltre al desiderio di respingere lo sposo condiviso. In generale, anche la simbologia legata al nodo è quanto mai ambivalente. Può infatti alludere a complicazione e costrizione da un lato, a liberazione e soluzione definitiva dall'altro (Chevalier-Gheerbrant 1982: 668).

Il romanzo *En attendant le vote des bêtes sauvages* si presenta come una satira delle dittature africane delle quali Kourouma dipinge meticolosamente i vizi e i peccati degli eroi più tristemente noti. All'inizio si parla con delicatezza e rispetto della madre del protagonista Koyaga, una donna stupenda e potente, elegantissima nella sua semplicità, «aussi saine d'esprit que de corps» (Kourouma 1998: 60) con un *pagne* «négligemment noué» (59), lasciando così intendere occupazioni di più vasta portata.

Kourouma crea in seguito un parallelismo interessante ad ogni nuova descrizione dei dittatori africani, la cui cupidigia e amoralità vanno di pari passo con la sfrontatezza e la voluttà che caratterizzano le donne di ogni paese menzionato in un crescendo parossistico di offerta sessuale. A iniziare dalle donne Zendé del «Pays aux deux fleuves» (215) le quali

se disputaient l'étranger qui s'aventurait dans un village [...]. Et celle qui parvenait à se l'approprier l'entraînait immédiatement dans le lit, le balançait, le manipulait jusqu'à l'épuisement, jusqu'à la détumescence, jusqu'à l'anérection, et le chagrinait jusqu'à ce qu'il reconnaisse sa défaite, jusqu'à ce qu'il demande pardon à haute voix [...]. Alors la femme zendé l'abandonnait vidé, inutile; précipitamment nouait son pagne, sortait dans la rue, allait de case en case, de commère en commère, le caleçon à la main, et se vantait de son exploit. (215-216)

Il *pagne* dunque come simbolo di vittoria della donna sull'uomo definitivamente domato. Nella «République du Grand Fleuve» (237) si porta «à demi dénoué» (*Ibidem*), in quanto invito esplicito rivolto all'uomo di potere per il congiungimento attraverso danze «vraiment salaces, impudiques des fesses» (*Ibidem*). Da qui alle «femmes paléos» (280) il passo è breve. Poiché queste ultime «supportaient mal le pagne» e non volevano affatto «se couvrir les fesses» (*Ibidem*), ecco che viene introdotta una «obligation» (*Ibidem*) vera e propria con la seguente giustificazione: «les femmes de peuples indépendants ne peuvent pas avoir le sexe aux mouches» (*Ibidem*).

Il *pagne* rientra nei riti d'accoglienza riservati al dittatore in visita nei diversi villaggi, dove alcune donne «étalent leurs pagnes sous (ses) pas» (278). In questo senso si intuisce l'importanza dei «pagnes imprimés d'effigies des trois chefs d'État» in occasione della visita alla «République du Grand Fleuve» (237). Questi tessuti possono veicolare molteplici messaggi a seconda delle epoche storiche, ma sono comunque importanti perché simbolo del sostegno politico accordato¹².

Il lavoro con il *pagne* diviene poi sinonimo di conquista sociale. È il caso delle venditrici di *pagne* chiamate «mamies Benz [...] ces riches commerçantes plantureuses circulant sur des banquettes arrière des grosses Mercedes Benz» (301). Simili attività, originarie del Togo, sono divenute comuni a tutta l'ex-AOF e hanno determinato la riuscita di una donna emancipata¹³.

Penultimo romanzo di Kourouma, *Allah n'est pas obligé* è il racconto piacesco e terrificante di un'epoca di massacri tutta africana, della quale «les enfants-soldats, les small-soldiers ou children-soldiers» (Kourouma 2000: 49) sono gli spaventosi protagonisti. In un mondo completamente rovesciato, il *pagne* assurge a simbolo della situazione descritta. Le donne ne sono private con violenza, dal momento che vengono considerate come oggetti di piacere e nient'altro. «Ils ont arraché le pagne» (56) di una madre alla quale avevano appena «zigouillé son enfant» (*Ibidem*). Pur in una situazione tanto tragica, l'attenzione si concentra sul «caleçon [qui] cachait mal le gnoussou-gnoussou. [Gnoussou-gnoussou signifie sexe de femme]» e sul fatto che la colpa appartenga interamente al personaggio femminile per quel suo «sex-appeal voluptueux» (58), che attirerà su di lei l'inevitabile violenza di cui sarà vittima. Un mondo che gira al contrario, in cui le donne vengono svestite per essere poi violentate, non può contemplare la nudità maschile, l'uomo qui non è mai dipinto in situazioni di debolezza. Per questo i ribelli fanno di tutto per coprire il corpo di Birahima, l'*enfant-soldat* protagonista, e il suo accompagnatore, il *marabout* Yacouba, del quale si deve «cacher sa partie honteuse» (58). I *pagnes* arrivano subito per loro, mentre le donne restano abbandonate alla loro privazione totale che è quanto di più disumanizzante possa essere immaginato.

Altre due situazioni semplicemente tratteggiate non mancano di evocare figure di donna completamente antitetiche. In un caso scopriamo il *pagne* come nascondiglio di armi per sœur Gabrielle Aminata, una religiosa parimenti criminale e assassina che «avait le kalach sous les froufrous des pagnes» (187), pronta a seminare il panico, a uccidere e a difendere con ogni mezzo il suo campo di battaglia¹⁴. Per converso, scopriamo che il

12 Un *pagne* molto famoso in Costa d'Avorio a quell'epoca prende il nome di *Balai de Guéi*, dedicato all'autore del colpo di stato del 1999 allorché aveva spodestato Henri Konan Bédié. Il generale rifiutò in seguito di rinunciare al potere e fu a sua volta 'balayé' da Gbagbo alle elezioni dell'ottobre 2000 (Blé 2012: 12).

13 Come le *Signare* del Senegal di Senghor in *Chants pour Signare* (Senghor 1961).

14 Immagine questa che non manca di ricordare altri personaggi tristemente delineati da Véronique Tadjo (2000).

pagne può servire anche al culto dei morti in un simile contesto allucinante, come espressione di quella *pietas* che gli umani provano nei confronti dei defunti per onorarne e conservarne la memoria. Il viaggio del protagonista aveva l'obiettivo di ritrovare una zia. Di lei resteranno soltanto «le *pagne* et la camisiole déchirés en loques» (218), a significare gli stenti e i patimenti subiti dall'anziana tanto che persino Birahima, apparentemente insensibile, commenterà a modo suo, abbandonando per un attimo la sua durezza con l'esclamazione «Faforo (cul de mon père)! Ça faisait pitié» (218).

Nel romanzo postumo *Quand on refuse on dit non*¹⁵, sul cui valore sono stati espressi molteplici dubbi (Nissim 2006: 108-109), il *pagne* viene ricondotto a immagini tristemente note. L'intero *tableau* potrebbe essere accostato alla crisi di tutta la comunità ivoriana o *n'za sa*, nome derivato da un *pagne* fatto da pezzi di *pagne* tutti diversi, così come si presentava il Paese prima dell'abominevole concetto di *ivoirité* alla base della guerra appena conclusa.

Nonostante Kourouma si riferisca espressamente a quello scontro fratricida, non possiamo non ripensare al genocidio del Ruanda, alla tragedia del Congo, all'agonia del Sudan. Qui è «toute la Côte-d'Ivoire» (Kourouma 2004: 37) che si mette in marcia in file estenuanti, che tanto fanno somigliare le persone alle giganti formiche «magnans» (*Ibidem*). Soprattutto le donne, che incedono portando sulla testa poche cose raccolte in secchi di plastica fra cui i «*pagnes empilés*» (38), seguite dai figli con in più «au dos, serré fortement dans un *pagne*, leur dernier bébé» (*Ibidem*). Da queste pagine di estrema disperazione, di gente che ha perso tutto e che ha l'ignoto come unica *chance*, emerge comunque un'immagine di donna ordinata, forte, capace, dalla dignità inalterata.

Questo «flot de réfugiés» (41) annovera naturalmente anche i feriti che «protégéaient leurs lésions par des morceaux de *pagne* de différentes couleurs» (*Ibidem*). Stoffe a brandelli allora, metonimia di tutte le vite sospese di questa colonna umana in cammino verso chissà cosa, ma pur sempre colorati e la precisazione è di rilievo in quanto anticipa gli unici due elementi positivi di tutto il racconto. Innanzitutto, ed è essenziale, «en pleine forêt, nous n'avons pas à craindre des escadrons de la mort» (*Ibidem*), e poi Fanta, la compagna di viaggio di Birahima, lo stesso protagonista di *Allah n'est pas obligé*, gli annuncia che nel corso della loro marcia gli spiegherà storia e geografia del loro Paese, cosa che per il ragazzo desideroso di conoscenza e di risposte si eleva fino alla «merveille» (Kourouma 2000: 41)

All'interno dei romanzi kouroumiani, il *pagne* accompagna, come abbiamo visto, le situazioni più disparate, ma è pur sempre vero che viene usato per descrivere soprattutto giovani donne. In queste occasioni, l'autore non si sofferma sulle tinte che ne costituiscono solitamente i motivi più sgargianti, bensì sul nodo effettuato per sostenerlo, in un gioco di seduzione calcolata e di fisicità dirompente. Mancano completamente gli aggettivi ne-

15 Celebre «parole samorienne» citata anche in *Monnè, outrages et défis* (266).

cessari alla descrizione più approfondita e questa povertà è sinonimo della scarsa importanza accordata dall'autore a questo aspetto.

Un'essenzialità che si riscontra nelle descrizioni dell'universo maschile, connotato esclusivamente dall'uso del «boubou amidonné» (Kourouma 1995: 56), simbolo non solo di ricchezza, ma anche di distinzione per un musulmano che sa portarlo con eleganza. La stessa modalità caratterizza la totalità dei personaggi di origine occidentale. L'autore non indugia mai sul loro guardaroba, quasi a suggerire che questi ultimi siano riconducibili all'immagine del tutto stereotipata del colonizzatore dedito a indossare divise uniformizzanti.

Costellazione dei diversi modelli femminili e ricettacolo di tutte le varianti in cui questi possono essere declinati¹⁶, il *pagne* è un indumento il cui uso oltrepassa quello quotidiano, in quanto la donna ne fa sfoggio soprattutto in occasione di cerimonie particolarmente rilevanti nel corso della propria vita. A volte viene sommariamente tratteggiato, altre volte si insiste invece su un particolare rilevante. Ci vuole maestria nel dipingerne i panneggi e le stoffe, dalle più austere giocate su tonalità quasi monocrome, alle vesti bianche dei sudari, fino ai raffinati drappi eleganti e maestosi più vicini a personaggi di elevata statura sociale che ad esseri quasi mitici. In tutti i casi presi in esame, il *pagne* veicola messaggi variegati legati all'uso e alle circostanze in cui si sceglie, così come ai motivi stampati. Il modo stesso di indossarlo può divenire sinonimo di appartenenza a una classe ben definita.

Non si preferisce, non si offre, non si acquista mai un *pagne* qualunque, perché «le pagne est tout un monde, dans lequel circulent les femmes, chacune à sa guise, pour le plaisir de son corps et pour le regard de l'autre» (Boni 2011: 27). Nell'universo tracciato da Kourouma, esso diviene sinonimo del suo mondo d'origine, totalmente ascrivibile sia alla tradizione che all'evoluzione in atto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Benelli G., 1999, *Le roman en Côte d'Ivoire*, in A. Mossetto-N. Raschi (eds.), *Regards sur la littérature de Côte d'Ivoire*, Roma, Bulzoni: 167-196.
- Blé R.G., 2012, *Le pagne. Un moyen de communication en Côte d'Ivoire*, «Communication» 30.1, en ligne: <http://communication.revues.org/3026> (consultation: 21/06/2014).
- Boni T., 2011, *Que vivent les femmes d'Afrique?*, Paris, Karthala.
- Chevalier J.-Gheerbrant A., 1982, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont / Jupiter.
- Coquet M., 1993, *Textiles africains*, Paris, Adam Biro.
- Dadié B.B., 1955, *Le pagne noir*, Paris, Présence Africaine.
- Devoto G.-Oli G.C., 2000, *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier.

¹⁶ In merito all'universo femminile di Kourouma, cf. Kouassi (2004).

- Diarra S., 1997, *Les faux complots d'Houphouët-Boigny*, Paris, Karthala.
- Djian J.-M., 2010, *Ahmadou Kourouma*, Paris, Seuil.
- Fauque C.-Wollenwebur O., 1991, *Tissus d'Afrique*, Paris, Alternatives.
- Gauvin L., 2004, *La fabrique de la langue*, Paris, Seuil.
- Imbs P. (ed.), 1986, *Trésor de la Langue Française*, Paris, Gallimard.
- Kouassi V.A., 2004, *Des femmes chez Ahmadou Kourouma*, «Notre Librairie» 155-156: 190-195.
- Kourouma A., 1970, *Les soleils des Indépendances*, Paris, Seuil.
- , 1990, *Monnè, outrages et défi*, Paris, Seuil.
- , 1998, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil.
- , 2000, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.
- , 2004, *Quand on refuse on dit non*, Paris, Seuil.
- , 2010, *Les Soleils des Indépendances, Monnè, outrages et défis, En attendant le vote des bêtes sauvages, Allah n'est pas obligé, Quand on refuse, on dit non, Le Diseur de vérité*, Paris, Seuil.
- Lebreton S., 2003, *La pratique du pagné en Côte d'Ivoire*, «Africultures» 56: 155-160.
- Littré E., 1965, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard-Hachette.
- Nissim L., 2006, *L'écriture de la cruauté dans le roman africain francophone*, in F. Franchi (ed.), *Le texte cruel*, Università degli Studi di Bergamo / Université de Paris IV-Sorbonne: 93-109.
- Raschi N., 2001, *Quand le tronc se fait caïman. Drammaturgie di Costa d'Avorio*, Roma, Bulzoni.
- Rey A. (ed.), 1985, *Le Grand Robert*, Paris, Le Robert.
- Senghor L. S., 1961, *Nocturnes*, Paris, Seuil.
- Tadjo V., 2000, *L'ombre d'Imana*, Paris, Actes Sud.
- Treccani. *Dizionario Enciclopedico Italiano*, 1997, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato.

TELA, STOFFA, ABITO, O DEL METODO DELLA CREAZIONE
NELLA POESIA CONTEMPORANEA FRANCESE
(PONGE, BONNEFOY, FOURCADE)

Silvia Riva

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Ayant un peu le goût des mots perdus, j'ai souhaité observer ici quelques figurations du poète, durant cette période dite moderne qui le voit précisément engager lui-même son propre procès. Et puisqu'il se portraiture volontiers en funambule, en sonneur de cloches, en pendu ou en araignée, on verra que ce sont pour beaucoup des affaires de cordes et de fils (d'encre) qui l'occupent. Perplexe, occupé à tisser des liens, penché sur son ouvrage plutôt que tourné vers l'Azur, le poète tardif est critique avant tout. Étudier ses figures, c'est dès lors s'inquiéter du maintien de la poésie; c'est interroger son pourquoi, son sens et sa valeur.

Jean-Michel Maulpoix, *Le poète perplexe*¹

Lo spunto offerto dal tema del *vêtement*, affrontato in queste pagine, invita ad interrogarsi su come la poesia contemporanea francese abbia attinto all'usata analogia fra testo e tessuto, suggerita dall'etimologia di *textus*, per riflettere in modo nuovo sui mezzi e metodi del suo stesso farsi.

I motivi della tela, certo, ma anche della stoffa e infine dell'abito consentono, infatti, di abbozzare un breve percorso sull'uso della metafora della costruzione di trame nella poesia dell'*extrême contemporain* e dei suoi immediati predecessori, che interroghi, come è detto nell'esergo di Jean-Michel Maulpoix tratto dal saggio *Le poète perplexe*, non tanto ambiziosamente il suo valore, quanto piuttosto il senso del suo perché e del suo farsi.

Distanziandosi dalla tradizione degli Antichi, che già avevano ampiamente fatto ricorso all'immagine della tela in poesia associandola a una

1 Maulpoix (2002: 386).

riflessione sull'inserzione della voce del poeta nella filigrana dello scritto, gli autori del contemporaneo sono sempre meno 'perplessi', per riprendere l'idea suggerita nel titolo da cui è tratto il testo d'esordio, nell'assorbire e criticare la metafora del tessuto per illustrare il proprio scopo.

L'ipotesi alla base di queste brevi riflessioni è che la figura della tela, della trama e dell'abito non sia più (soltanto) usata per dar conto del lavoro del poeta, quanto piuttosto per riflettere sulla funzione da protagonista, se non da regista, rispettivamente, del lettore, del linguaggio e delle immagini nella prosodia di oggi.

Attraverso l'analisi dei tre elementi attinti alle opere e alle riflessioni di altrettanti esponenti della produzione poetica contemporanea (Francis Ponge, Yves Bonnefoy e Dominique Fourcade), ci chiederemo se la coppia analogica testo / tessuto si sia nel tempo consumata, oppure se abbia trovato nuove fogge per dar forma e dire il mondo.

I. TELE DI RAGNO

Il riconoscimento della fragilità, se non della nudità della relazione fra idee / cose e parole, è consustanziale alla creazione poetica; si può forse affermare che ne sia proprio il fondamento.

Francis Ponge è, fra gli autori del secondo Novecento, colui che, forse più di altri, assume appieno la consapevolezza di tale fragilità e, con lei, il conseguente rischio che corre la poesia di impoverire la sua portata se, in modo narcisistico, il poeta mira a ottenere effetti sui lettori (che destino ammirazione, ma anche sconcerto) al posto di attenersi alla restituzione della piatta materialità delle cose, nel loro presente concreto.

Fra le tante realtà che possono costituire l'oggetto della poesia e, contemporaneamente, che offrono spunto per riflettere sul suo fine (e oggetto), trovano posto anche il ragno e la tela. Non soltanto perché, come si è detto, *textus* rinvia tanto alla composizione di uno scritto quanto al risultato della (sua) tessitura, ma soprattutto se si ricorda, come lo stesso Ponge invita a fare e sulla scorta di quanto suggerisce il dizionario Littré ridando vita allo spessore semantico delle parole, che nella lingua di oggi è riunito ciò che nel Medio francese ancora era diviso, ossia l'*aragne* (l'artefice della tela) e l'*araignée* (il suo artefatto)².

Prolungando (in francese si potrebbe dire anche 'filando') così, com'è consueto nella scrittura di Ponge, un'analogia che funziona attenendosi esclusivamente al piano referenziale dell'enunciazione che, tuttavia, come si è appena detto, è duplice, in «L'Araignée» sono illustrate le tappe successive della formazione di una tela / testo, cercando di mettere in luce, di volta in volta, sia le proprietà immanenti all'oggetto, sia le operazioni che l'aracnide / poeta compie tessendo con la sua bava.

2 Vedi su questo aspetto il capitolo «Ponge et Rameau», in Meadows (1997: 59 e sg.).

La sintassi in cui si dipana la poesia mima dunque il procedimento di costruzione dell'opera.

Il poema inizia perciò con un *exorde* (nella cui etimologia oscilla, accanto all'etimo dell'inizio – *ordium* –, anche quello dell'ordito), in cui sono enunciati i movimenti (intesi anche in senso musicale) del ragno e del poeta, una lenta danza in tre tempi (una sarabanda, che sarà seguita da una fuga) grazie alla quale entrambi gli artefici riescono a fabbricare una rete in cui trattenere le loro prede, correndo su fili che essi stessi creano, come si trattasse di spole, in un senso e poi nel senso inverso, mettendo al centro il loro proposito, per poi abbandonarlo, passando ad altro, ma ripercorrendo a ritroso, uno per uno, tutti i fili (del discorso) già tesi:

EXORDE EN COURANTE.
PROPOSITION (THÈME DE SARABANDE).
COURANTE EN SENS INVERSE (CONFIRMATION).
SARABANDE, LA TOILE OURDIE (GIGUE D'INSECTES
VOLANT AUTOUR),
FUGUE EN CONCLUSION.
(Ponge 1999: 762)

A nostra volta «bestioles» (*Ibidem*) (è in tal modo che l'io lirico definisce i malcapitati lettori / prede), assistiamo successivamente all'esposizione del metodo della tessitura di questi «propos en l'air» (763) nei quali rimaniamo impigliati.

Mais d'abord, comment agit-elle?
Est-ce d'un bond hardi? Ou se laissant tomber sans lâcher le fil
de son discours, pour revenir plusieurs fois par divers chemins
ensuite à son point de départ, sans avoir tracé, tendu une ligne
que son corps n'y soit passé – n'y ait tout entier participé – à la
fois filature et tissage?
D'où la définition par elle-même de sa toile aussitôt conçue:
DE RIEN D'AUTRE QUE DE SALIVE PROPOS EN L'AIR MAIS
AUTHENTIQUEMENT TISSUS – OU J'HABITE AVEC PA-
TIENCE – SANS PRÉTEXTE QUE MON APPÉTIT DE LEC-
TEURS.

(*Ibidem*)

Come ci ricorda l'eminente latinista Jesper Svenbro (Svenbro 2008: 24 sg.), già un oscuro poeta del VI secolo, Luxurius, aveva istituito nei suoi *Carmina* (288. Happ. Scheid-Svenbro 1994: 158f) un parallelismo fra il testo e un tessuto all'interno del quale il lettore introdurrebbe (il verbo latino impiegato è *retexere*) la sua trama vocale: grazie a quest'ultima, ogni volta, l'opera si ricostruisce e si disfa quando il libro viene richiuso o la

poesia smette di essere cantata. Tuttavia, Ponge non si limita a enunciare poeticamente l'interdipendenza fra autore e interpreti (di cui fa un lungo e dissacrante elenco in forma di bestiario); e nemmeno s'accontenta d'illustrare all'opera il principio della semiosi illimitata, che dà luogo a «scaramouches au ciel» (Ponge 1999: 763) fra il poeta / ragno e le sue prede, che egli divorerà in silenzio introducendole nella sua grossa pancia:

À son propos ainsi – à son image –, me faut-il lancer des phrases à la fois assez hardies et sortant uniquement de moi, mais assez solides – et faire ma démarche assez légère, pour que mon corps sans les rompre sur elles prenne appui pour en imaginer – en lancer d'autres en sens divers – et même en sens contraire par qui soit si parfaitement tramé mon ouvrage, que ma panse dès lors puisse s'y reposer, s'y tapir, et que je puisse y convoquer mes proies – vous, lecteurs, vous, attention de mes lecteurs – afin de vous dévorer ensuite en silence (ce qu'on appelle la gloire)...
(*Ibidem*)

Giocando, questa volta, sull'omofonia fra la terza persona del verbo «pensare» in francese e la citata *panse* (che, è, come ricorda il Littré, non solo ventre, ma anche un modo per dire «scrivere»³), e anche la prima parte dello stomaco di un ruminante; per non parlare poi del proverbio '*Après la panse vient la danse*', sarabanda e pasto luculliano allo stesso tempo), Ponge espone, attraverso una *mise en abyme* ardita che risulta dall'utilizzo di numerose altre duplicazioni di forma-senso (ad esempio, nella citazione successiva, *secretare* e *segreto*, che in francese conservano la «c» in entrambi i casi; il gioco di parole fra la terza persona del verbo uscire (*sortir*) e la parola «sort» (764), destino; oppure il neologismo «*échriveau*» (*Ibidem*), crasi che gioca su molteplici livelli – tra cui la ripresa del ruminante in *veau* –, ma anche sulla fusione tra *écrivain* e *écheveau*, matassa in francese) il principio alla base della (sua) poesia, ossia il prevalere del significante (della materialità della parola, della sua parte puramente fisica) sul significato.

In altri termini, egli espone concretamente il trionfo della pratica poetica sulla metafisica cartesiana del 'penso quindi sono':

FREDONS, BILLEVESÉES, SCHÈMES EN ZIZANIE! SA-
CHEZ, QUOI QU'IL EN SOIT DE MA PANSE SECRÈTE
ET BIEN QUE JE NE SOIS QU'UN ECHRIVEAU CONFUS

3 Alla parola *panse* corrisponde, infatti, la definizione della lettera «a» nel *Dictionnaire de la langue française* «Littré» (che è, peraltro, la prima definizione in assoluto del voluminoso dizionario): «*Une panse d'a*, la première partie d'un petit a dans l'écriture cursive. N'avoir pas fait une panse d'a, c'est-à-dire n'avoir rien écrit, rien copié, rien composé» (*Dictionnaire de la langue française* «Littré»: s.v. a).

QU'ON EN PEUT DÉMÊLER POUR L'HEURE CE QUI SUIT:
À SAVOIR QU'IL EN SORT QUE JE SUIS VOTRE PARQUE;
SORT, DIS-JE, ET IL S'ENSUIT QUE BIEN QUE JE NE SOIS
QUE *PANSE DONC JE SUIS* (SACHET, COQUILLE EN SOIE
QUE MA PANSE SECRÈTE) VOTRE MAUVAISE ÉTOILE AU
PLAFOND QUI VOUS GUETTE POUR VOUS FAIRE EN SES
RAIS CONNAÎTRE VOTRE NUIT. (*Ibidem*; corsivi miei)

La missione del poeta è dunque quella di far conoscere all'uomo, preso nei raggi e nella rete del discorso, nella danza del cosmo o nella matassa di seta, la sua notte, la sua fine (e il suo fine). Ecco perché il ragno / poeta è come le Parche del mito.

Tuttavia, non si tratta di una notte oscura e la fine è soltanto provvisoria, tanto per l'artefice, quanto per la preda:

Beaucoup plus tard, – ma toile abandonnée – de la rosée, des
poussières l'empèseront, la feront briller – la rendront de toute
autre façon attirante...
Jusqu'à ce qu'elle coiffe enfin, de manière horrible ou grotesque,
quelque amateur curieux des buissons ou des coins de grenier,
qui pesterà contre elle, mais en restera coiffé.
Et ce sera la fin...
Mais fi!
De ce répugnant triomphe, payé par la destruction de mon
œuvre, ne subsistera dans ma mémoire orgueil ni affliction, car
(fonction de mon corps seul et de son appétit) *quant à moi mon
pouvoir demeure!*
Et dès longtemps, – pour l'éprouver ailleurs – j'aurai fui... (765;
corsivi miei)

Ciò che rimane costante di opera in opera è, infatti, il potere della materialità della lingua, che deve essere, ogni volta, reinventata.

È questo 'metodo sul discorso poetico' che Ponge illustra concretamente in «L'Araignée» e che egli riprende in uno scritto successivo, in cui, nuovamente, il poeta sottolinea la capacità della parola di ricreare e abbracciare il mondo quando ci si attiene alla sola dimensione fisica della materia e si comprende il valore salvifico anche nella distruzione e confusione nella realtà:

La fonction de la poésie [...] est de nourrir l'esprit de l'homme en l'abouchant au cosmos. Il suffit d'abaisser notre prétention à dominer la nature et d'élever notre prétention à en faire physiquement partie, pour que la réconciliation ait lieu. Quand l'homme sera fier d'être non seulement le lieu où s'élaborent les idées et

les sentiments mais aussi bien le noeud où ils se détruisent et se confondent, il sera prêt alors d'être sauvé. L'espoir est donc dans une poésie par laquelle le monde envahisse à ce point l'esprit de l'homme qu'il en perde à peu près la parole, puis réinvente un jargon. (Ponge 1961: 198)

La reinvenzione del linguaggio ci conduce così a una successiva figura appartenente alla costellazione semantica del *vêtement*. Si tratterà ora di stoffa e, di nuovo, della ricerca di un metodo per dire la nudità della relazione fra idee / cose e parole. Una nudità, uno stato di natura e innocenza, che, per contrasto, l'uso della stoffa ancor più sottolinea.

2. DI STOFFA O D'ARGILLA?

L'opera di Yves Bonnefoy è immensa, per importanza, articolazione e ampiezza.

Nello spazio a disposizione ci si atterrà esclusivamente alla lettura di una prefazione a un libro di Patrice Hugues, uscito nel 1996, intitolato *Tissu et travail de civilisation*. La prefazione, scritta dal poeta di Tours in quell'occasione, è stata ripresa in un volume uscito nel 2010, pubblicato nei «Carnets de l'Herne», col titolo *Pensées d'étoffe ou d'argile*, nel quale la presentazione è associata ad alcune pagine, profondamente rimaneggiate in quest'ultima versione, che erano state scritte nel 1976 in occasione di un'esposizione del ceramista Norbert Pierlot (e riprodotte poi nel 1989, nel volume *Sur un sculpteur et des peintres*).

In *Pensées d'étoffe ou d'argile*, dunque, Bonnefoy esce dall'identificazione testo / tessuto per accostare piuttosto la stoffa al linguaggio e alla sua ambivalente capacità dialettica.

Egli invita, innanzitutto, ad andare al di là delle considerazioni culturali relative al tessuto e ai segni che in esso sono iscritti:

à ces derniers [...] si on s'y intéresse, c'est presque toujours pour eux-mêmes, c'est-à-dire en oubliant leur substrat pour se placer dans la perspective toute autre des formes qu'une culture élabore à tous les points à la fois de son invention artistique ou des significations dont elle a besoin pour appréhender l'univers. On regarde passer les barques, on méconnaît qu'il y a pour les porter, pour les guider peut-être, un grand fleuve. (Bonnefoy 2010: 15-16)

È il sostrato sotterraneo ciò che per lui più conta. E se si sondano le origini della nascita di questo manufatto e s'indagano le sue caratteristiche più segrete, ci si accorge che c'è qualcosa di sacro, quindi di ambivalente nella «déesse du textile» (16).

In primo luogo, Bonnefoy ci ricorda come, fin dall'Antichità, il filo del tessuto sia presente nei momenti più lieti della rivelazione del divino (ad esempio nell'arte bizantina, che sempre ritrae, nell'attimo dell'Annunciazione, l'angelo che coglie Maria intenta a filare la lana), quanto nei momenti di terrore. Tornano le Parche, per le quali «on identifie leur fil au temps qui entraîne dans l'inconnu» (17), ma anche «l'araignée, que l'on n'aime pas, [qui] tisse sa toile» (*Ibidem*).

Sempre in modo ambivalente, il tessuto è associato anche a ciò che, diabolicamente, vela o nasconde, «comme si la première fonction de ce qui devint la vêtue était de cacher la première faute» (18) di Adamo ed Eva; ma esso ha a che fare anche con ciò che si mostra nella sua totale, lieta innocenza, come «l'enfant dans ses premières saisons» (*Ibidem*) o, divinamente, come il volto del Cristo impresso nel velo di Veronica.

Soprattutto, l'elemento più sorprendente che la stoffa cela in sé è «aussi ce qui soi-même se cache» (*Ibidem*): in particolare, la sua potenziale infinitezza (che l'accosta di nuovo al divino) e la sua capacità di essere tanto più invisibile (e obliata) quanto più ci è vicina (e presente):

Le tissu n'a pas, comme tel, de délimitation naturelle, il pourrait continuer sans fin au-delà de tout écheveau. (*Ibidem*)

E ancora:

[Le tissu] existe au revers de l'existence, dans une dimension en somme impensable et qu'à chaque instant, et si même on la pressent, on l'oublie. Ce qui fait que lui qui est né par rupture avec la nature, celle que Dieu a voulue, et peut passer ainsi pour un des moyens du diable: la capacité d'être invisible en même temps que tout proche. (18-19)

Ecco perché più che al testo, il tessuto fa pensare al linguaggio («ce lieu originel de la rupture de l'être humain avec la simple nature»: 20) e alla sua ambiguità sostanziale. Un'ambivalenza che il poeta rileva ancor più viva laddove il linguaggio prende forma di utopia, ossia laddove è operante il sogno che la parola possa disfarsi, una volta per tutte, della sua essenziale disonestà («capacité de tromper»: 21).

Così, ogni volta che si è indotti utopisticamente ad affidarsi al linguaggio, ci si affida anche alla verità dell'abito:

chaque fois [...] qu'on estime qu'on n'a plus à craindre l'emploi des mots, on regarde l'étoffe aussi avec une confiance nouvelle, à supposer qu'en aient disparu toutes les marques et tous les signes qui ne seraient pas ceux de la pensée officielle. (*Ibidem*)

Gli esempi delle divise maoiste, tutte uguali e fabbricate con la medesima stoffa, o dei jeans tagliati, che intrattengono l'illusione che il corpo possa trionfare sulle alienazioni che colpevolizzano la nudità, insite nel pensiero occidentale, ne sono un chiaro emblema e, nella penna di Bonnefoy, diventano persino oggetto d'ironia: dei jeans lacerati dice, infatti, «avec ce genou qui se montre dans l'échancrure du bleu, plus besoin de se souvenir du voile de Véronique» (22).

Il che lo induce a concludere che il tema della stoffa sia essenziale: «la question du textile est fondamentale, à peu près autant que celle de la parole, à peu près autant que celle de l'être» (*Ibidem*).

Ecco perché la stoffa ha qualcosa da insegnare anche alla poesia e, innanzitutto, alla loro comune attenzione verso la bellezza e la forma, quest'ultima «se prêtant [...] à des constructions, des rites, des façons d'exister qui la font s'établir et se différencier dans une société en cela meilleure» (26-27).

Inoltre, la stoffa, sottraendo il corpo alla sua sola funzionalità biologica, ha reso l'uomo consapevole della sua umanità e del suo essere anche figura, spostando così la percezione del suo esistere dall'interiorità cieca a «un dehors où l'horizon apparaît, comme lui-même une forme» (28). Grazie alla possibilità di essere divenuto testimone della sua stessa forma, l'uomo (e, con lui, la sua capacità di fare poesia) può asseverare un'unità foriera di un ordine del mondo, di un orizzonte, o, ancora meglio, aprire a «un acheminement de lumière» (*Ibidem*).

Infine, grazie alla caratteristica essenziale della stoffa di essere superficie in cui si stagliano simboli che richiamano alla trascendenza, che, col movimento delle pieghe, si eclissano per poi ricomparire, essa richiama in modo rassicurante al fatto che «l'intermittence est le fait de tous, et de tout» (32), non solo del divino ma anche della presenza, di cui tale discontinuità è traccia.

Si può quindi concludere, parafrasando il poeta di Tours, che senza tessuto non sia possibile cercare la verità «au plan méta-ordinaire» (35), poiché la stoffa è dialettica, come il linguaggio nella parola:

Elle ouvre à l'unité, tout autant qu'elle se referme sur l'irréalité du rêve de la personne. En fait, elle permet d'autant mieux de concevoir l'expérience de l'unité qu'elle fait aussi qu'on se perd, et quelquefois pour longtemps, dans les leurres qu'elle présente à l'esprit. Ambiguïtés dont la poésie, dans l'ordre des mots, est tout autant la pratique. (*Ibidem*)

Ma interessa forse a Bonnefoy cercare una verità meta-ordinaria? Di nuovo, dove e come trovare parole che sappiano dire il qui e ora della terra?

Nella seconda parte del volumetto *Pensées d'étoffe ou d'argile* il poeta ci parla di un ulteriore prodotto dell'uomo che ci passa fra le mani quotidianamente. Si tratta, questa volta, della tazza. Fatta d'argilla scavata nelle viscere del terre-

no e forgiata grazie all'acqua e al fuoco, sa soddisfare una richiesta dello spirito ben più importante di quella del sogno dell'apparenza evocata dalla stoffa. La doppia funzione che gli permette, nel contempo, di preservare e celebrare, fa del «travail du potier» (38) l'equivalente del lavoro di ogni poeta che voglia sfuggire all'inganno del gioco della forma e del bel concetto:

Entre nos mains rapprochées prendre ce qui est, l'élever devant
soi dans une lumière qui en devient un bien partagé, dire ce qui
a valu, ce qui vaudra, célébrer. (38-39)

La stoffa ci mette comunque in guardia, al negativo, istruendoci sulle trappole del linguaggio e del pensiero concettuale, pur offrendoci, talvolta, il gusto «des chatoiements de l'imaginaire» (37) quando si è indotti ad ammirare «les plis de tissus figuratifs pour des robes qui soient par la grâce active de quelque corps le mariage de l'Un et du multiple» (37).

3. ABITI, CORREDI, MAGLIE E MATRIMONI

Anche in «Tout arrive», composizione poetica contenuta nella raccolta *Est-ce que j'peux placer un mot?* (2001) di Dominique Fourcade, si parla di *robes* e di *mariages*, nonché di lenzuola e corredi, ma con tutt'altro significato, anche se, nuovamente, il tessile è preso in considerazione per esprimersi sul metodo utilizzato in poesia.

Si tratta di un metodo che assimila il procedere del poeta a quello di tutti quegli scrittori, Proust in primo luogo, che hanno fatto della costruzione della struttura del testo una delle preoccupazioni principali del loro agire.

Com'è noto, nelle pagine conclusive della *Recherche*, sono rievocati tutti quegli episodi e personaggi che, come impressi sulle pieghe della stoffa citate da Bonnefoy, sono apparsi e scomparsi lungo l'intera narrazione in modi «intermittents» (*À l'ombre des jeunes filles en fleur*, Proust 1987: t. 2, 16). Per richiamarli Proust ricorre alla metafora dei fili, della loro tessitura, del merletto e dell'abito.

Innanzitutto, la vita «entrecroise ces fils, elle les redouble pour épaissir la trame, si bien qu'entre le moindre point de notre passé et tous les autres, un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix des communications» (*Le Temps retrouvé*, Proust 1987: t. 4, 607); l'opera diventa così un costante lavoro sartoriale di assemblaggio di pagine e di episodi memoriali appuntati e cuciti gli uni agli altri, come fossero «dentelle» (t. 4, 611), di modo che, come afferma colui che ha finalmente compreso come sia divenuto scrittore, «épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe» (t. 4, 610).

Ora, in «Tout arrive» è in corso il tentativo inedito di fare immagine in poesia senza passare né dallo schema analogico associativo, né dalla metafora, rimanendo con i piedi ben piantati a terra, benché talvolta non si veda bene dove si stia andando, come si fosse sonnambuli. Non si tessono fili, ma si procede, semmai, su funi:

nous marchons sur un câble connu de nous seuls parfois même
nous marchons sur un câble qui nous est inconnu là pour le
câble je savais mais rien du choc qui m'attendait – surtout nulle
équivoque, pas la séduction du funambule ici – ce n'est que du
sommambulisme pauvre, et le câble est enfoui – ni équivoque ni
métaphore. (Fourcade 2001: 58-59)

L'incedere poetico si apre allora alla possibilità che ogni cosa della realtà sia non soltanto accolta, ma tenuta presente e richiamata in ogni momento; ci si predispone alla possibilità che qualsiasi cosa e tutto, allo stesso tempo, accada e abbia luogo. La stoffa della realtà è totalmente distesa e *mise à plat* sulla superficie della pagina.

Il motto «Tout arrive», che il poeta apprende essere l'intestazione della carta da lettere che Manet aveva usato per scrivere poche parole di ringraziamento a Mallarmé (57), diventa allora la chiave di volta di una poetica e di un *modus operandi* nuovi. In altre parole, la sovrapposizione e copresenza 'temporale', che è essenza della *Recherche*, si traduce nelle pagine fourcadiane in sovrapposizione e compresenza 'spaziale' di un mondo «toutarrivesque» (61), che può essere percorso in tutti i sensi, diagonali comprese.

Così, la memoria delle immagini suggerisce essa stessa il riferimento al tessuto – ma, si badi, delle immagini concrete (dipinti, fotografie, scenografie, coreografie, pubblicità) e non delle immagini costruite per analogia emotiva. Bando all'immagine surrealista, attinta nell'amalgama dell'immaginario psichico, contro la quale tanto Ponge, quanto Bonnefoy e Fourcade, in maniera diversissima fra loro, si pronunciano.

Un tessuto che è innanzitutto *linge* in «Tout arrive». Pezzo di stoffa bianco, banale canotta della celebre marca «Damart» (69) che invita a «ne rien vivre sans chaleur» (*Ibidem*), e lenzuolo, che porta in sé, ricamate o impresse con l'inchiostro, le cifre della formula presa in prestito al pittore del *Déjeuner sur l'herbe* e dell'*Olympia* inaugurando il Moderno nella nostra epoca.

Lenzuolo che è pagina bianca, certo, ma anche tela (di lino o canapa, metonimia dello spazio del dipinto), sulle quali ogni volta qualcuno (poeta o pittore) appone una nuova firma interpretativa dell'epoca che vive, consegnandosi ogni volta in modo nuovo (pur con incertezze adolescenziali) in una durata dell'arte (poesia o pittura) che rende tutto, persino Dante, Proust o Emily Dickinson, contemporaneo:

étonnez-vous du travail au blanc linge (ensemble des pièces de lin aux besoins du jeune ménage) ne confondez pas avec chanvre sorti de tous ces siècles pour une forme nouvelle signature de l'époque (qui dure encore) par personne (qui dure encore) quelle forme du dehors (adolescente) durée de dedans. (65)

Come ho avuto modo di osservare altrove (Riva 2012: 69), la stoffa è, infatti, usata in alcuni passaggi di questa composizione per veicolare l'idea di trasmissione e di periodo, poiché la vera poesia e la grande arte sanno nascere ogni volta nuove, ad ogni passaggio di mano, nella loro unicità.

Un'unicità cui ogni grande artista tende e che, come una *robe*, un abito da sposa, non può essere preso in prestito: ognuno deve confezionare il suo perché il matrimonio sia memorabile, e occorre cercarlo, secondo Fourcade, all'interno della totalità del reale e dell'arte. Ogni risultato, ogni confezione, ogni incastellatura, ogni metodo (il «bâti de la robe de Proust»: 2001: 74) non è mai, per chi lo eredita, sufficiente e, in ogni epoca, c'è chi tenta una nuova impresa pericolosa, in cui si rischia proprio tutto, financo la vita:

Je suis sûr que seule une méthode rend plausible que tout arrive, autrement c'est infondé; l'art d'aujourd'hui va si peu de soi. Cette méthode (du bâti de la robe de Proust) je ne l'ai pas, ni Proust. Ou bien se taire en ski total, je suis persuadé qu'il y va de la planification de la mort. De toute façon tout est art. Et que je feigne quoi, je ferai ce que tu me demanderas, d'être écrivain? (74)

È per questo che con la parola *linge* gioca anche *layette* (corredino) e *trousseau* (corredo da sposa e, nel contempo, il baule che lo contiene), peraltro associati al lenzuolo con le cifre allacciate (maschili e femminili, che si congiungono in modo intercambiabile), in cui si evoca anche l'idea di talamo nuziale.

Tuttavia, disforicamente, esiste anche un «trousseau sans mariage» (65) nel contemporaneo, le cui cifre annodate corrispondono ad altri ruoli, quelli della vittima e del carnefice. Questo lascito, che si trasmette di generazione in generazione, porta anch'esso impresso una marcatura. Si tratta delle cifre tatuate sulle braccia dei perseguitati nei campi di sterminio (o nelle carceri di Abu Ghraib, o nelle guerre d'Algeria, del Kosovo, o sui documenti d'identità etnica nel Rwanda del 1994, episodi del contemporaneo evocati in vari passi della produzione poetica fourcadiana). Gli scatti fotografici di quei corpi nudi (o torturati) sono la cifra della nostra epoca e un invito ad abbassare i toni del dibattito del secolo.

Tornando di nuovo alla questione di metodo, questi passaggi sono resi possibili dalla sovrapposizione d'immagini che, come si diceva, non traggono la loro fonte da nulla di onirico. Le associazioni si fanno su basi di realtà, benché si tratti di una realtà culturale. L'evocazione di Manet e dell'intestazione della

sua carta da lettere evoca uno dei suoi dipinti più celebri, l'*Olympia*, che, a sua volta, richiama la tela di Tiziano della *Venere di Urbino*, in cui, in secondo piano, è proprio visibile un baule da cui una fanciulla estrae il corredo. E l'*Olympia* di Manet rimanda a una coreografia eponima di danza contemporanea, creata nel 1993 per *Marathon for Dance* da Vera Mantero, un assolo di 17 minuti durante il quale la danzatrice legge passi tratti da *L'asphixiante culture* di Jean Dubuffet. L'incarnazione ossuta della fanciulla adagiata nuda su un lenzuolo, che guarda dritta negli occhi lo spettatore mentre riflette sul ruolo politico della cultura, è epifania delle immagini dei corpi nudi dei lager.

Ulteriore elemento della poetica fourcadiana relativo alla costellazione semantica del *vêtement*, l'ultimo che si prenderà in considerazione, è non meno importante della «robe» (e della maglia Damart): si tratta di «doublure» (67), che, fra le tante cose che può significare (quali doppiaggio o rimpiazzo in uno spettacolo teatrale) significa soprattutto fodera: ciò che è consustanziale al vestito, ma che non può, né deve essere visto quando lo si indossa. La «doublure» è, secondo Fourcade (Riva 2012: 93-94), la realtà stessa e il modo di porgerla. In un certo senso, si può dire che per Fourcade si tratti del suo stesso metodo poetico. Un metodo che gioca retoricamente con stratificazioni di endiadi e isocolon (Fourcade 2001: 67), ossia con sdoppiamenti e forme di duplicazione e parallelismi fra sensi e suoni, fra immagini e luoghi diversi tutti strettamente attinenti alla sfera del reale, fra spazi pieni e spazi vuoti, fra dentro e fuori che, come nei dipinti di stoffa di Simon Hantaï (cui Fourcade dedica molti riferimenti lungo gran parte della sua produzione poetica, nonché la curatela di una grande retrospettiva al Centre Pompidou nel 2013)⁴, sanno dire «l'envers des choses, ou l'inséparable contraire» (Didi-Huberman 1998: 123), mentre «enkyste[nt] un temps [et] accouche[nt] d'un espace» (124).

4. IN GUIA DI CONCLUSIONE

Une *duite* est un fil que la navette d'un métier à tisser conduit depuis une lisière jusqu'à l'autre, dans l'ourdissage d'une étoffe quelconque. L'étymologie de ce mot réside dans l'ancien verbe *duire*, qui signifie conduire. (Didi-Huberman 1998: 19, corsivi dell'autore)

Passando per tele di ragno, orditi, jeans, divise maoiste, canottiere, corredi e abiti nuziali, è possibile concludere che la stoffa, in ognuno dei poeti qui brevemente analizzati, è stata usata come mezzo per esporre non solo la pratica o la riflessione sul metodo di *condotta* del fare poetico (in riferimento, rispettivamente, ai temi della necessità del lavoro di ritessitura da

4 Vedasi il catalogo *Simon Hantaï* (Fourcade-Monod-Fontaine-Pacquement 2013).

parte dei lettori, del rischio insito nell'uso del linguaggio se esso si limita a cogliere la bellezza dell'apparenza, della capacità delle rappresentazioni visive concrete di fare immagine in poesia), ma anche sull'intrinseca doppiezza della sua materia.

In particolare e, di nuovo rispettivamente, Ponge asserisce, al ritmo di una sarabanda, l'indissolubilità, se non il prevalere della fisicità della parola sul significato, Bonnefoy esprime l'ambivalenza di quel linguaggio che dice la forma senza affermare la presenza, Fourcade concretizza il galleggiamento e la stratificazione della parola-immagine moltiplicando effetti e giochi di suono-senso diagonali per trovare e realizzare a sua volta, così come Proust, un *bâti*.

In un passo giovanile, questa volta poetico, Yves Bonnefoy afferma che solo le stoffe macchiate possono trionfare su quelle perfette dei poeti trafficanti di eterno⁵.

In queste, e non nelle altre, la realtà mostra il suo metodo obliquo e la sua assenza di 'uno' sguardo, che è il solo modo di vedere e di procedere della poesia, nel contemporaneo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bonnefoy Y., 1978, «Anti-Platon», in *Poèmes*, Paris, Mercure de France, (1947).
 —, 1989, *Sur un sculpteur et des peintres*, Paris, Plon.
 —, 2010, *Pensées d'étoffe ou d'argile*, Paris, Éditions de L'Herne (Carnets).
Dictionnaire de la langue française «Littré», en ligne: <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/>.
 Didi-Huberman G., 1998, *L'Étoilement, sur Simon Hantaï*, Paris, Minuit.
 Dubuffet J., 1968, *Asphixiante Culture*, Paris, J.J. Pauvert.
 Fourcade D., 2001, «Tout arrive», in *Est ce que j'peux placer un mot?*, Paris, P.O.L.
 Fourcade D.-Monod-Fontaine I.-Pacquement A. (eds.), 2013, *Simon Hantaï*, Paris, Éditions du Centre Pompidou.
 Hugues P., 1996, *Tissu et travail de civilisation*, Rouen, Médianes.
 Maulpoix J.-M., 2002, *Le Poète perplexe*, Paris, Corti.
 Meadows P.A., 1997, *Francis Ponge and the Nature of Things: From Ancient Atomism to a Modern Poetics*, Cranbury, Associated University Press.
 Ponge F., 1961, «Le monde muet est notre seule patrie», in *Le Grand Recueil*, t. 2: *Méthodes*, Paris, Gallimard.
 —, 1999, «L'Araignée», in *Pièces, Œuvres complètes*, B. Beugnot (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

5 «Toutes choses d'ici, pays de l'osier, de la robe, de la pierre, c'est-à-dire: pays de l'eau sur les osiers et les pierres, pays des robes tachées. Ce rire couvert de sang, je vous le dis, trafiquants d'éternel, visages symétriques, absence du regard, pèse plus lourd dans la tête de l'homme que les parfaites Idées, qui ne savent que déteindre sur sa bouche» (Bonnefoy 1978: 11).

- Proust M., 1987, *À la recherche du temps perdu*, J.-Y. Tadié (ed.), Gallimard, Paris (Bibliothèque de la Pléiade).
- Riva S., 2012, *Gli scandali di Empedocle. Note a margine della traduzione di «Tout arrive» di Dominique Fourcade*, in D. Fourcade, *Tutto accade / Tout arrive*, Milano, La Vita Felice: 49-101.
- Scheid J.-Svenbro J., 1994, *Le métier de Zeus: mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, La Découverte.
- Svenbro J., 2008, *Figures textiles de la parole dans l'Antiquité gréco-romaine*, in L. André-O. Blanc-F. Charpigny (eds.), *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours*, Lyon, ENS éditions (Métamorphoses du livre).

DISSOLUTION ET RECOMPOSITION DANS LA MAISON D'ALEXINA DE MEHDI CHAREF

Paola Salerni

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA «LA SAPIENZA»

L'incipit de *La maison d'Alexina* de Mehdi Charef (1999) présente les personnages, les circonstances de lieu et de temps, la situation initiale; le narrateur trace deux niveaux expressifs: le niveau du discours et celui de la chaîne syntagmatique des signes linguistiques. De cette façon, il va reproduire un sens littéral ou 'factuel' absorbé par l'énonciation narrative. Le récit domine les événements, il en reconstitue en entier la logique et la structure, il révèle d'inexplicables éléments. C'est ainsi que le narrateur rend le sens d'angoisse du réel qui grave sur les protagonistes, il fait comprendre le passé qu'il pose comme *différent* du présent d'énonciation. En se désignant par 'je' aussi bien que par la personne amplifiée du 'nous' voire 'moi avec eux', Abou réfère en tant que protagoniste et narrateur: il manifeste sa subjectivité, il est la source du point de vue et des évaluations, il présente de nombreux traits de ressemblance avec l'auteur, fils comme lui de parents venus d'Algérie, plongé dans la mentalité des années soixante en France, ayant grandi dans les cités de transit et les bidonvilles de Nanterre. Dans l'exposition il met en lumière – par un énoncé constatif – l'«état des lieux» de la situation des cinq enfants protagonistes, c'est-à-dire les axes sémantiques fondamentaux de l'histoire: l'*état* et les *lieux*. «On l'appelait la classe de rattrapage» (II): en citant la dénomination impersonnelle, le sujet se met en scène tel un lieu 'tensif' où se confrontent des *états* conflictuels discontinus: personnage et sujet sensible plongé dans le flux des événements, il accomplit le récit d'une *recomposition*. Tous les éléments de connaissance individuelle, généralement regroupés autour des noms propres, sont imposés par le pronom sujet 'nous', prototype d'un 'discours collectif'. Pour cette raison, dans *La Maison d'Alexina* on ne peut pas proprement parler de roman beur, mais plutôt de littérature prolétarienne car, tout en traitant les deux questions de

l'immigration et de l'identité, le narrateur va raconter le vécu et les expériences d'un groupe hétérogène d'adolescents quant à leur origine et à leur vécu dramatique.

Le sémantisme lié à la notion de *classement* tient en premier aux résultats scolaires, révélant implicitement leur condition sociale: la classe de rattrapage réunit «des enfants d'immigrés, ou de parents divorcés» (11), à l'origine ethnique diversifiée, mis en commun par les difficultés existentielles. Ce sont les enfants de familles vivant dans les bidonvilles, dans les cités HLM rassemblant des pauvres qui vivent d'assistance. La présentation des protagonistes accomplit la *mise à distance* dépréciative. Le sujet parlant souligne la *confrontation* et l'*exclusion* de la «classe de rattrapage» surdéterminant le sémantisme de la *différence* des cinq élèves qui ne jouent pas avec les autres enfants de l'école préférant rester seuls ou entre eux pour éviter les quolibets humiliants: «la rattrape», «les singes», «les barjots, au zoo; les zinzins, chez Raffin [l'instituteur]» (21). L'organisation du sens repose d'abord sur l'existence d'actants statiques et c'est par les prédicats de qualification de l'*être* et de l'*avoir*, que le narrateur fait la présentation physique et psychologique de ses camarades: «Nous avons douze ans, je n'étais en France que depuis cinq mois» (12); «Nous étions cinq élèves, Pierre, Ariel, Jean, Monique et moi. Le plus grand d'entre nous, Pierre, avait quatorze ans. [...] il était le plus silencieux» (19); «Ariel était le plus petit, il avait douze ans, comme Monique, Jean et moi» (20).

Abou fait ressurgir tout son univers personnel: sa subjectivité recompose une dénomination pronominale imposée, lui assigne un repère référentiel pour parler de la signification de son identité et de celle de ses camarades. Leur *croissance* se fait à travers des *pertes* qui remettent en cause la continuité de leur quotidien. Les présupposés concernent la vie dans des milieux dégradés et surtout leur vie d'enfants, «fils de» parents en détresse, en soulignant de multiples contraintes dont les individus sont les 'jouets', «promis à la répétition d'un destin social infamant» (Laé-Murard 1985: 7). À leur tour les modalisations axiologiques dévalorisantes impliquent l'*avancement* d'apprentissage de la «rattrape» et sa performance langagière: en contexte scolaire, les nombreux morphèmes de négation marquent une 'objection' à l'encontre de toute l'information contenue dans le champ de détermination des verbes de parole, renforcés par la modalité déontique: «Nous n'avions envie de parler à personne, nous ne le voulions et ne le pouvions pas» (Charef 1999: 24)¹.

Dans la première partie du roman, les lieux qui composent le 'trajet d'apprentissage' des adolescents – à cause de leur *immobilisme* langagier – créent des micro-espaces où ils se fixent, ils observent les autres et sont observés par eux: l'orientation spatiale détermine des seuils et des limites, elle thématise l'espace comme lieu d'un drame à la fois existentiel et social. Abou,

1 C'est toujours moi qui souligne ici et ailleurs.

menacé par la *dissolution* de son identité, ayant quitté son Pays d'origine, effectue l'examen minutieux des êtres et des choses qui l'entourent², des situations qu'il vit: il applique un système de 'fragmentation' de la réalité française pour la nier d'abord et pour l'intégrer à soi ensuite, en manifestant au début son refus organique. Les choses de ces enfants, usées, déformées, élimées, 'restes' d'un état passé, donc accompli, représentent bien tout cela. *Parler* devient métaphore du *devenir* dans et par l'acte linguistique, le silence étant le signe d'une déchirure intime. Abou, qui vit en France depuis quelques mois, est *incapable* de réélaborer la construction de son identité et de son évolution à l'intérieur d'un deuxième système linguistique: «Je n'aimais rien puisqu'on m'avait tout pris. Je me sentais nu» (136). La 'figurativité visuelle' exprime sa profonde vulnérabilité qui devient nudité, privation de ses ressources devant les autres et dans le réel. La perte de sa langue maternelle équivaut à la renonciation à la voix de sa mère³, aux souvenirs de son enfance en Algérie, aux événements douloureux de la guerre: cela va se traduire par la nécessité de se créer de nouveaux liens. Un acte profondément conflictuel rend métaphoriquement l'impact que les vêtements typiques de sa mère avaient sur lui lors des sorties dans la nouvelle réalité et la métaphorisation de l'action langagière exprimée par la double signification du verbe *quitter* sous-entend l'éloignement physique aussi bien qu'affectif:

Et soudain ma mère n'était plus le modèle, la référence, ma racine. J'avais honte de marcher à ses côtés dans notre banlieue. Elle avait l'air si décalé avec ses beaux tatouages bleus sur les mains et sur le front; son foulard, qui cachait ses cheveux magnifiques, ses longues robes et cette voix qui parlait une autre langue et faisait se retourner les gens sur notre passage. Oui, j'avais honte de maman parfois. (138)

Le regard d'Abou se pose souvent sur les chaussures: figure et métaphore d'une *jonction* obligée ou niée, elles sont l'image matérielle de la détresse dénonçant le refus d'un *avancement* dans un nouvel état et l'enfoncement dans des lieux et des situations.

Du côté des signifiants, la description des corps est marquée par des signaux morpho-syntaxiques qui indiquent un assemblage de la personne avec les objets et des points stables: les prépositions identifient un 'sens

2 Comme l'écrit Benveniste, «le système des coordonnées spatiales se prête ainsi à localiser tout objet dans n'importe quel champ une fois que celui qui l'ordonne s'est lui-même désigné comme centre et repère» (1974: 62).

3 La langue maternelle, «celle qui est parlée par la mère – ou par l'environnement parental immédiat» représente le «substrat langagier» de l'élève: elle est assimilée à la première terre sur laquelle l'enfant grandit, d'où il tire ses premiers acquis, il mesure son corps et ses facultés avec le contexte environnant (Dabène 1994: 8).

spatial' de la référence avec le monde physique, le «monde vu avec un sens "littéral" opposé aux sens temporels et abstraits dits figurés ou métaphoriques» (Cadiot 1999: 43). Les personnages semblent *en-cadrés* par un point de repère fixe. Les objets deviennent leur support, ils cachent à leur tour un secret, exhibant un rôle thématique particulier, comme dans le cas de Monique qui y tient le pistolet de son père: «Monique se raidit [...] Elle pâlit et serra contre elle son cartable» (Charef 1999: 30).

Pour cela, la constitution des significations de leur existence individuelle et collective se réfléchit sur le plan de la textualité en tant que matrice, fonction et produit du discours: «Cette modalité de l'espace se confond avec l'impossible dissociation du sujet et de l'objet. C'est une sorte de fond à priori donné dans l'expérience immédiate, mais qui n'a pas d'existence assurée au dehors du fait qu'il est organisé et "agi" par le sujet» (Cadiot 1999: 45). Une posture du corps, des perceptions visuelles, auditives, tactiles, des stimuli occasionnels amènent des associations chez le narrateur qui décrit les postures et les mouvements de ses camarades et en particulier ceux de sa copine:

Monique était toujours à la même place dans la cour, sous le préau, où elle retrouvait une fille de son âge qui s'appelait Georgia. Elles étaient comme deux sœurs, peu d'argent de poche, un maigre goûter, portant des habits tristes que leurs parents obtenaient en allant mendier auprès du bureau d'aide sociale de la mairie. Leurs vêtements étaient souvent trop grands pour elles, ou trop justes, élimés et démodés à côtés de ceux que portaient les filles d'un milieu plus favorisé, dont Monique préférait se tenir à l'écart, sous le préau. (Charef 1999: 20)

Le narrateur présente des séries de séquences qui correspondent à des prises de vue sans limites du regard, pour focaliser la restriction des gestes et nier l'*avancement*: c'est la façon de prendre la culture «par la matière (par son expression la plus concrète) et celle-ci "par le bas" – là où l'on risque en effet de se heurter au vide, au silence, à de l'indicible» (Beaune 1999: 20). De cette façon, ils s'effacent dans la passivité: ils s'assimilent au sol, ils sont au *rez*⁴, attachés au littéral organique, «voulant montrer l'horizontal» (Venturini 2005: 28) de l'ordre des corps, hyponymes d'un espace scolaire avilissant.

Le passage d'un *état* à un autre comporte donc des *pertes*. Abou effectue un classement du monde 'parlé' qui le classe en retour: les lieux scolaires tendent à se mettre en scène en se qualifiant de «cybernétiques», car propres, par leur nature à stocker, véhiculer, transporter l'information, en

4 «Si le rôle fondamental des noms propres est de constituer un sol stable pour la référence, les seuls noms propres de personnes ne peuvent y suffire» (Van de Velde 2000: 36-37).

particuliers des personnes contenues (Hamon 1993: 78). Le discours social s'est approprié le corps des adolescents. La mise en évidence de celui-ci est un procès qui grossit les signifiants qui lui sont attribués, surtout les modalités de sa présentation, de la représentation dévalorisante des identités et des corps, par une sorte d'«anthropologisation des énoncés spatiaux» (Cadiot 1999: 46).

Les adjectifs sont peu nombreux: cela donne une impression de dépouillement, les choses et les personnes paraissant vides d'intérêt. Les morphèmes de quantité (peu d'argent, trop grands, trop justes) contribuent à renforcer cette impression de grisaille impersonnelle par une estimation dévalorisante de leurs biens et de leurs habits (maigre goûter, élimés aux poignets), intensifiée par l'axe sémantique de la *comparaison* avec les Autres (plus favorisés). Le narrateur fait des évaluations qualitatives et quantitatives selon une double norme lexicale, celle qui est liée à l'objet support de la propriété mais aussi celle qui est déterminée par sa modalisation: «Monique, le front baissé, fixait les pointes râpées de ses chaussures» (Charef 1999: 12). L'emploi de ces structures classe leurs portraits de façon «détrimentaire» (Maingueneau 2007: 155 et 157) et 'oriente vers le bas' l'aspect des objets et l'information fournie.

En postposition les adjectifs apportent leur pleine signification lexicale en révélant le positionnement émotionnel et idéologique du narrateur: il parle d'eux par instantanées selon une «transcription visuelle» (Venturini 2005: 23), en représentant des 'fragments' de leurs corps mal habillés, en partageant *com-passion* leur dignité meurtrie, leurs *manques*. Son désir de regarder et de montrer est motivé par la mention d'un trait psychologique chez la personne regardée: «Monique se tourna timidement vers le tableau noir [...]. Elle était tendue, son corps vibrait parfois d'un soubresaut vif et nerveux, comme quelqu'un qui a froid» (Charef 1999: 12).

Le caractère 'objectif' des adjectifs choisis, – durs et tendres à la fois – établit des propriétés prédisposant des classifications et, par conséquent, des évaluations: «Ariel était le plus petit. [...] Il dissimulait ses mains tremblantes dans les manches de sa veste. [...] Jean était son camarade. Il n'y avait qu'ensemble que ces deux-là communiquaient [...] sans gêne, sans retenue. Ils jouaient aux billes ou aux cartes, et ne gâchaient pas une minute de ces moments de détente» (20).

Les adjectifs antéposés au nom fonctionnent comme des morphèmes de diminution: brefs et fréquents, ayant une valeur intensive, ils déterminent en renforçant la signification conventionnelle du nom, telle qu'elle est livrée par le code: petites jambes, petits bras, une petite tête coiffée d'une kippa, son vieux cartable, un tricot en grosse laine, un maigre goûter.

Les verbes de perceptions représentent des «situations de vision [...]». Dans une langue naturelle donnée, [ils] constituent en effet un domaine empirique privilégié pour l'élucidation du rôle que joue la 'quantité' dans la catégorisa-

tion et la classification des états des choses» (Ouellet 2000: 110). En effet, la description «optique»⁵ d'Abou met en relief 'du bas' des détails référant une 'tonalité' plus idéologique que matérielle qui va orienter la suite du récit. Le sentiment du 'même' il le retrouve dans la permanence dans une classe de vêtements qui le rapproche à sa copine Monique: c'est une sorte de catégorisation du vêtement usé et grossier qui les déshumanise en brouillant la différenciation du genre (elle était chaussée... j'avais les mêmes): «[Monique] était chaussée de ces grosses godasses⁶ que la mairie donnait aux garçons des familles pauvres. J'avais les mêmes [...]» (Charef 1999: 12).

Le choix de l'adjectif postposé dans «aux garçons des familles pauvres» pour la description de Monique insère dans la qualification tous les traits sémantiques qui sont les siens en vertu de la signification lexicale de l'adjectif pauvre incluant les axes sémantiques du *bien*, du *manque*, de la *couche sociale*, de l'*évaluation*. En plus de ses conditions de vie défavorables, les «pauvres» ici réfèrent «à des catégories sociales et humaines diversifiées qui, d'habitude, n'habitent pas sous ce même vocable» (Farge-Laé 2004: 11). Au XX^e et au XXI^e siècle il faut étendre le mot «pauvre» au sens le plus large qui soit: il entend «celui qui n'a ni ressources ni argent, parfois pas d'abri, mais il y a encore celui qui s'est éloigné [...] du cours ordinaire de la marche sociale, c'est-à-dire le fragile, le malade, celui qui boit par misère ou désespoir, le sans-travail, l'immigré» (*Ibidem*). La signification globale de la qualification dresse le portrait d'enfants de familles indifférenciées, enfoncées dans leur impossibilité à vivre. Le narrateur veut rendre sensible au lecteur, sans commisération, la réalité d'individus uniques, mais moralement 'usés' comme lui: à l'image de Charef, créateur complet en tant que réalisateur-écrivain, le narrateur imprime «la marque d'un individu [...] livré au jeu changeant des circonstances, et en même temps étroitement associé à une collectivité dont il reflète les caractères. La personne comme le groupe sont toujours profondément insérés dans les conditions transitoires du temps qui s'écoule» (Huygue 1965: 1267). C'est surtout le lien de solidarité, de fraternité qui domine dans ce groupe comme dans les banlieues que Charef décrit générant des «histoires à la fois communautaires et personnelles» (Venturini 2005: 33-34 et 67). La crise de la société française, après l'impact de la décolonisation, a modifié, de manière générale, 'le positionnement culturel des corps' en mettant en discussion la représentation de la corporéité et en mettant en relief la dimension historique des formes traditionnelles. Le narrateur ne s'engage pas dans son *dire* seulement pour 'raconter', mais surtout pour 'faire comprendre', pour 'faire voir' dans l'habillement la *substance d'un état*.

⁵ Selon le sens établi par Hamon (1993: 123).

⁶ L'auteur restitue les tournures du sociolecte des protagonistes et se donne comme médiateur entre ce milieu et le lecteur: par cela, il joue sur le double plan des formes d'intériorité et d'extériorité à l'égard de son monde, sur celui de ses camarades et sur leur véritable identité.

La narration d'Abou préfère donc, parmi les sens, celui de la vue, signifiant métaphoriquement une 'distance' dans sa *monstration*, sans négliger, néanmoins, les aspects de la perception sensorielle de l'ouïe, du toucher, du goût, de l'odorat: les parenthèses descriptives sont nécessaires aussi pour préparer la syntagmatique transformationnelle du récit. Malgré leur silence, les adolescents de la rattrape 'communiquent' continuellement: ils diffusent des informations sur eux-mêmes, ils ont un aspect qui est interprété par leurs interlocuteurs d'«en face» déclenché par leur usage des formes sociolectales, de leurs postures, de leur habillement, du soin de leur personne, de leur place aux 'abords'. Dans cette situation, les vêtements, inappropriés et trop grands, cachent leurs mains: en tant qu'organes du toucher, les mains doivent être considérées comme des sources communicatives, au premier plan en tant qu'instruments naturels de préhension qui ressortissent dans le contact affectif, social ou qui le refusent: les mains de Pierre sont «sur la tête, coudes sur la table» (Charef 1999: 23), «dans son dos, le regard à la recherche d'un point sur lequel se fixer» (41), Ariel les dis-simul[e] sous les manches de sa veste. Les manches d'«un tricot en grosse laine» (12) cachent les mains de Monique.

Jusqu'à la fin du récit, Abou va examiner les modalités à travers lesquelles la 'matérialité' et la 'corporité' interagissent avec le langage et sont produites par lui: «j'en avais assez de la tristesse, de mes mains dont je ne savais que faire pour qu'elles me cachent toute cette réalité; ça continuait donc. Après les cris, les larmes, le sang de la guerre d'Algérie, qui avaient meurtri mon enfance» (154).

La présence de la femme dans l'univers charefien représente, même pour Abou enfant, un port, une 'attache'. Voilà pourquoi il déchire la réalité étriquée de son bidonville à la recherche d'un moment 'dynamique' de tendresse, ingénu et enfantin, avec Monique, la copine qui lui fait éprouver tant d'émotion. À nouveau, la scène est marquée par l'*immobilisme*: mais le bouleversement d'Abou est rapidement exprimé par l'accumulation et par la juxtaposition des verbes:

Je restai longtemps assis sans bouger. [...] Une porte s'ouvrit et Monique apparut enfin au-dessus de moi. [...]. Je reconnus tout de suite son bras vêtu du seul tricot qu'elle devait avoir. [...] J'étais là parce que j'avais envie de la voir. Lorsqu'elle s'absentait de l'école, elle me manquait. [...] Quand je la vis de plus près, l'émotion me submergea: son œil droit était poché et du coton, rougi de sang, couvrait ses narines. (54-55)

Insoucieux de la punition qu'il aura de son père, pour soulager les peines de Monique et avoir ainsi l'occasion de passer quelques minutes avec elle, Abou va lui offrir le seul bien matériel qu'il a, ses chaussures neuves:

Je portais des chaussures neuves, des grolles que mon père m'avait achetées un dimanche au marché d'Argenteuil. À l'entrée du bidonville, je les ôtai et les cachai dans mon cartable, et je fis le reste du trajet en chaussettes dans la fange glacée. [...] Pour mon père, le prix des grolles égalait une journée de labeur dans les tranchées profondes et boueuses. (55-56)

La mémoire et sa conscience sont le point d'origine de la perception des objets et des émotions qui y sont rattachées. Par l'imparfait, forme de prédilection dans la description, Abou évoque et présente le procès en cours, un procès 'ouvert' faits de moments *sans terme*. La première promenade avec Momo représente l'occasion de vivre avec elle des interdits laissé à l'initiative de la jeune fille: le comportement d'Abou, adolescent imaginatif, est rendu d'abord par des verbes de mouvement et de l'apprentissage, ensuite par les verbes de sentiment et de perception: la préposition *contre* emphatise le contact physique et sa caractérisation souligne le charme inconnu d'un moment:

«On va manger des bonbons?»

Je dis oui, tout heureux de la suivre. Elle m'apprit comment se régaler, sans les payer, de bonbons et de barres de chocolat, en les mangeant sur place dans les rayons du Monoprix. [...] Je la suivis. Je l'écoutais. J'aimais sa voix, son sourire, ses yeux verts, même ses ongles rongées. J'aimais son allure et sa manière de poser le pied sur le sol quand elle marchait. Quand elle me montrait un objet dans une vitrine, elle collait son visage contre le mien, je frissonnais. Je me disais qu'elle était la femme de ma vie. (57)

Les techniques intermédiaires de discours rapporté ou de narration, choisies par le narrateur, sollicitent l'empathie du lecteur avec leur 'habitus' (Maingueneau 2007: 72 et 141).

La mort de Monsieur Raffin, l'instituteur, est un événement qui change le cours de l'action et le dénouement qui s'en suivra sera la résolution du problème posé par le nœud. Alexina, la nouvelle institutrice «habillée comme un garçon» (Charef 1999: 4), va s'occuper des enfants. La maison où elle les conduit correspond à l'étape de la *transformation*. Ce nouvel *état* commence pour le narrateur dès le déplacement en fourgonnette, par lequel, tel un 'voyage de formation' ils réactivent leur esprit. Comme dit Abou: «J'avais l'impression que nous partions en promenade assis bien au chaud sur les banquettes en skaï marron» (64).

La *fragmentation* descriptive des impressions et des choses va introduire la *recomposition* d'une nouvelle vie. L'école près de l'océan est l'espace de la

stabilité existentielle, de l'évolution intérieure, de l'*avancement*. Pour guérir les cinq enfants de leur *immobilisme* c'est-à-dire pour 'les faire parler', Alexina va opérer une véritable 'mise à distance' de leur espace habituel, en les éloignant du cadre qui définissait leurs rôles. L'atelier en particulier, qu'Abou décrit en détail, est le lieu où les enfants vont retrouver eux-mêmes: «Derrière la maison, il y avait une autre bâtisse – un atelier, avec des établis, des outils accrochés au mur, des instruments, des planches et de la peinture en poudre, en tubes, en pots de toutes les couleurs» (67).

Par les activités manuelles, l'institutrice pousse les enfants à représenter leurs cauchemars: la toile métaphorise l'esprit et les connotations d'Abou révèlent l'apprentissage et l'assimilation 'organique' par un point de repère et une forme différents: «Moi, j'allais à l'atelier [...]. J'aimais fabriquer les toiles en commençant par le cadre. [...] Je prenais plaisir à planter délicatement les petits clous fins sur le bord de la toile étirée, puis à l'admirer, solidement tendue, sans rides, prête à refléter mon humeur» (75). Les verbes d'action représentent l'évolution des protagonistes en suivant le développement des compétences personnelles et métacognitives du *faire*, car «le pictural et ses effets thérapeutiques sont [...] l'un des thèmes principaux de *La Maison d'Alexina*» (Venturini 2005: 59).

Dans cette phase, sont mises en valeurs les mains des enfants car Alexina va faire travailler les cinq protagonistes sur les canaux perceptifs et sensoriels. Le fait de placer le conflit 'sur table' aide à voir comment celui-ci s'articule, à lui donner une autre forme, une forme linguistique et une nouvelle perspective sensorielle: «on pouvait peindre sur bois, sur tissu, sur toile et sur papier. L'atelier me plut d'emblée, j'en faisais déjà mon refuge» (Charef 1999: 67).

L'espace ici se lie à l'action du sujet à la découverte de ses repères; Abou le définit comme le domaine pour leurs activités dans une sorte de synesthésie matérielle: «Chacun de nous peignait son univers. Le mien n'était pas joyeux ni coloré. Aux couleurs je préférais d'ailleurs l'encre de Chine ou la mine noire. Je dessinaï le bidonville, ses allées fangeuses, la fumée épaisse et âcre de ses cheminées» (130). Chez Charef, «la rhétorique existentielle» se lie à «la rhétorique des tonalités chromatiques» (Venturini 2005: 59). Comme Pierrot, le personnage de son film *Miss Mona*, «le noir fait surgir le blanc et pose ce que Mehdi Charef appelle 'le caricatural', c'est-à-dire le travail des contradictions avec lesquelles il faut composer» (*Ibidem*).

La mise en contexte de la deuxième partie est donc encore plus dramatique. Pour vaincre le 'mal de parole' il faut 'se libérer' des expériences antérieures et recommencer d'une façon qui inclue le fait de 'savoir passer' par l'expérience de la douleur. La dramatisation du récit d'Abou va révéler toute sa souffrance physique et 'recomposer' ses réactions organiques: «Peu à peu, j'avais pris goût au pain, moi qui ne mangeais jamais le matin. [...] La nausée et l'angoisse qui s'installaient en moi dès le réveil étaient moins oppressantes depuis mon arrivée à l'école d'Alexina» (Charef 1999: 113).

À travers la communication avec l'autre ils vont apprendre à avoir conscience d'eux-mêmes et à pouvoir verbaliser leurs cauchemars. Cela explique les nombreux verbes de locution qu'Abou insère naturellement dans la description de leurs jeux: il 'parle' le spectacle, le commente pour autrui, son monde étant une réalité close, traversée d'événements qui survivent dans sa mémoire affective et sensorielle. Le fait de *dire* a demandé, comme dans le cas de la description 'optique', une mise en scène qui a dans le *faire* des activités manuelles son accomplissement: «En étudiant nos travaux de peinture, les toiles qu'on peignait à notre guise, [Alexina] mettait à jour nos secrets, nous aidait à les comprendre. [...] Je parlais, nous parlions, et elle était ravie. [...] Elle déchiffrait nos choix de couleurs, de tons, de formes» (I28).

Ce sont encore les pieds et les chaussures d'Abou l'image de sa *verticalisation* existentielle en crise: la *jonction* matérielle représente l'intégration à un monde où la mémoire doit instaurer une cohésion entre des états disjoints qui annulent le discontinu et la *dissolution* de son être.

Bien que hantés par leurs traumatismes, Alexina va aider ses élèves à construire une nouvelle image corporelle d'eux-mêmes en réalisant avec eux un dialogue éducatif de façon rapprochée, en écoutant et en leur expliquant leurs rêves lors des séances de groupe. Chez Abou, les modalités de l'*être* se sont organisées autour de l'opposition avec le *paraître* dans la protection d'un secret *indicible*, dans l'illusion de *soustraire* à la vue ses stigmates:

Il m'arriva d'omettre exprès un détail dans un dessin pour éviter que ma pauvreté, la misère de mon enfance ne soient mises au jour par mes camarades. [...] Le détail qui manquait dans mon dessin était une paire de sacs en plastique que j'enfilais sur mes chaussures pour les protéger de la boue des allées du bidonville lorsque j'allais à l'école. J'ôtai les sacs quand j'arrivais sur la route goudronnée, loin des baraques. Le cirage de mes chaussures préservé, je dissimulais ainsi que j'habitais dans le bidonville. Je ne voulais pas que mes camarades se moquent de mes pieds dans ces sacs en plastique. (I43)

Dans le sommeil, état-*limite* de la *disjonction* douloureuse de sa croissance en France, Abou révèle le *dessous* de son drame⁷: «J'errais nu, en plein jour, honteux, rasant les murs afin qu'on ne me voie, dans des rues larges et bruyantes où la foule grouillait, sans trouver, à mon grand désarroi, de recoin où me cacher, ni même un chiffon ou une feuille de journal pour me couvrir» (I43).

7 Abou a montré «en quoi les problèmes qui résultent du conflit entre deux systèmes de valeurs et de rôles, dû au choc de deux conceptions culturelles de l'homme, amènent des perturbations du phénomène d'identité, pouvant aller jusqu'à la non-possession de l'identité personnelle, à travers l'identité culturelle» (Mecheri 1984: 98).

La réalisation de nouveaux habits intérieurs et opératifs va se concrétiser dans l'effort personnel et dramatique de l'aveu: ce n'est qu'ainsi que les enfants vont se *recomposer* pour vivre. Le manque – matériel, mais surtout d'amour – c'est le premier ressort de la narration, d'une relation qui unit: c'est le 'dire' possible et sans douleur dans un programme narratif de *jonction*, mais c'est aussi une échange authentique avec l'*autre*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Beaune J.-C. (ed.), 1999, *Le déchet, le rebut, le rien*, Seyssel, Champ Vallon.
- Benveniste E., 1974, *Principes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard.
- Cadiot P., 1999, *Espace et prépositions*, «Revue de Sémantique et Pragmatique» 6: 43-70.
- Dabène L., 1994, *Repères sociolinguistiques pour l'enseignement des langues*, Paris, Hachette / F.L.E.
- Farge A.-Laé J.-F. et al., 2004, *Sans visages. L'impossible regard sur le pauvre*, Paris, Bayard.
- Hamon Ph., 1993, *Du Descriptif*, Paris, Hachette.
- Huygue R., 1965, *Les puissances de l'image*, Paris, Flammarion.
- Jazouli A., 1986, *L'action collective des jeunes maghrébins de France*, Paris, CIEM-L'Harmattan.
- Laé J.-F.-Murard N., 1985, *L'argent des pauvres. La vie quotidienne en cité de transit*, Paris, Seuil.
- Maingueneau D., 2007, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Colin, (1986).
- Mecheri H.-F., 1984, *Maghrébins de la deuxième génération et/ou La quête de l'identité*, Paris, CIEM / L'Harmattan.
- Mehdi Ch., 1999, *La Maison d'Alexina*, Paris, Mercure de France.
- Ouellet P., 2000, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges, PULIM.
- Van de Velde D., 2000, *Existe-t-il des noms propres de temps?*, «Lexique» 15: 35-45.
- Venturini F., 2005, *Conscience esthétique de la génération 'beur'*, Paris, Séguier.

L'ABITO DEL MONDO. SCENOGRAFIE DELLA *GENESI* E DEL SOGNO TEATRALE IN YVES BONNEFOY

Fabio Scotto
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

I. *LA SORTIE DU JARDIN*: VESTIRE LA PELLE DEL MONDO

Il giardino può certo ormai dirsi un *topos* dell'opera di Yves Bonnefoy che ne ha fatto un 'vero luogo' della memoria e dell'immaginario. Ora *locus* dell'infanzia e dell'evocazione di giochi e circostanze familiari, di recente in special modo della figura paterna precocemente scomparsa, ora teatro di 'récits en rêve' immaginari, esso si configura come uno spazio drammatico all'interno del quale la scrittura inserisce personaggi e situazioni attinti dalla letteratura sacra, biblica nella fattispecie, ma del tutto liberamente reinventati e resi funzionali a un discorso poetico che nel suo farsi trascende ogni riferimento diretto alla loro matrice intertestuale. È del resto noto come Bonnefoy sia ben distante da un approccio confessionale ai fatti religiosi, che non tratta come verità rivelate, bensì come eventi dell'immaginario mitico e artistico umano collettivo (vedasi Scotto in Bonnefoy 2010: XLII-LII). Ne consegue che in essi egli predilige una volontà d'incarnazione piuttosto che la tentazione all'escarnazione tipica della trascendenza dualistica del platonismo, dal quale anche la visione cristiana, opponente la vita terrena all'aldilà della vita eterna *post mortem*, in qualche modo deriva.

I testi recenti che Yves Bonnefoy dedica all'uscita dal giardino – rispettivamente «Une variante de la sortie du jardin» e «Une autre variante» ne *La longue chaîne de l'ancre*, il sonetto «Aux portes du jardin» ne *L'heure présente* e «Sortie du jardin sous la neige» ne *Le Digamma* – ineriscono chiaramente alla *Genesi* e al tema della cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre a

seguito del peccato originale che li aveva condotti a cedere alla tentazione del serpente, incarnazione del Male. La reiterazione seriale del tema corrisponde indubbiamente a un'ispirazione forte e durevole che conduce il poeta a tornarvi a più riprese anche a distanza di tempo, quasi a volerci indicare una sorta di inesauribilità di tale fonte matriziale.

Marie-Annick Gervais-Zaninger (2013) ha ben mostrato, nel ripercorrere la diacronia etimologica del termine 'paradiso', come esso indicasse un luogo di protezione fresco e verdeggiante, il giardino, per l'appunto, con il quale, secondo Jean de la Croix, anche Dio coincide. La studiosa rileva altresì come, a ben vedere, l'immagine dell'*hortus conclusus* si fonda, nell'universo poetico di Bonnefoy, con quella d'origine medievale dell'*hortus deliciarum*, a designare insomma uno spazio paradossalmente chiuso e delimitato da palizzate o muri, benché all'aperto. Luogo degli eletti votati all'eternità degli immortali sia per la *Genesi* che per il *Corano*, il Paradiso, o il giardino dell'Eden, rappresenta uno stato di grazia che la cacciata trasforma in destino tragico il quale restituisce i due giovani alla mortalità della finitudine; ebbene Bonnefoy, lungi dal far coincidere con la catastrofe questo evento, ne fa invece, per ribaltamento, una sorta di rinascita, il momento iniziatico fondatore di un'umanità consapevole della propria condizione mortale, per questo 'incarnata' e legata al destino umano in terra, nel luogo della relazione e della condivisione di gioie e pene:

Le «péché originel» de ceux qui ont cédé à la tentation incarnée par le serpent, figure du Mal, engendre sur un mode irréversible le passage d'un état à l'autre, selon un schéma bipolaire: ceux qui jouissaient de la plénitude heureuse du Jardin et de ses fruits, dans une conjonction parfaite entre le Créateur et la créature, se voient obligés d'errer parmi les épines et les ronces, de travailler à la sueur de leur front ou d'enfanter dans la douleur, et surtout sont voués à la mort: la rupture du pacte d'alliance avec Dieu entraîne une vie d'expiations – la venue seule d'un Messie pouvant rédimer l'humanité pécheresse. C'est cette lecture de la «sortie du jardin» comme catastrophe ontologique déterminant le malheur humain que réfute [...] Yves Bonnefoy, pour qui l'*incarnation* ne sanctionne pas une dégradation, ni la perte d'un état originel. (536)

Vediamo ora in che modo le 'varianti' dell'uscita dal giardino bonnefoyane mettano in atto l'intento del loro autore, specie per quanto attiene alla scenografia nella quale s'inscrivono e alla tipologia dei personaggi. Va detto a riguardo che, assodato il fatto che Adamo ed Eva fossero nudi nel Giardino dell'Eden, la 'funzione abbigliamento', se così la vogliamo chiamare, è trasferita, per metonimia, all'ambiente che li circonda, ovvero al corpo della

terra, tranne quando siano essi stessi, ferendosi nella fuga, a vedere la propria pelle tingersi del colore del sangue o della mota nella quale i loro passi affondano, così diventando una sorta di tela sulla quale il mondo dipinge con la forza degli elementi e del caso.

L'atto enunciativo di Bonnefoy adotta il presente storico e la *non-personne*, che però alterna al ricorso al *je* intradiegetico e omodiegetico; la serialità ossessiva del tema è implicita nell'*incipit* di «Une variante de la sortie du jardin»: «Cette imagination, *insistante*. Un homme et une femme vont sous des arbres qui par endroits sont très proches les uns des autres» (Bonnefoy 2008: 145, corsivo nostro)¹. L'abito in questione è quindi quello del mondo: alberi, colline, boschetti, viottoli, laghetti, nel momento iniziatico del mattino, e tutto ciò con un esplicito riferimento all'arte che, per rimando, consente di risalire a una fonte iconografica utile ad appurarne le caratteristiche fisiche e cromatiche: «cela pourrait être un tableau, une de ces toiles à dominante *vert sombre* qu'un peintre de vers 1660, un héritier de Poussin, un ami de Gaspard Dughet, aurait pu substituer au monde» (146, corsivo nostro). L'identificazione con Adamo ed Eva dei due personaggi, ritratti dopo la colpa e la conseguente cacciata dal Paradiso, li situa in uno spazio immaginario, ma dai tratti realistici, benché di matrice ecfrastrica, però in un tempo sospeso: «car le temps n'a pas commencé encore» (*Ibidem*)². In questa prospettiva sospensiva e sognante – ma, data l'ambiguità valoriale del termine 'sogno' in Bonnefoy, non sempre connotato positivamente, in quanto inteso come «l'échappée tentée par l'être hors de la finitude» (Finck 1989: 138), forse sarebbe preferibile *rêverie*, e quindi l'aggettivo 'fantastificante' –, un ruolo fondamentale è rappresentato dai colori, qui ad esempio da «l'éclair d'une étoffe *pourpre* au travers de ces demi-teintes» (Bonnefoy 2008: 147, corsivo nostro), colori che in questo scenario acquisiscono essi stessi lo statuto di personaggi-emanazioni della luce:

Rien que les heures du ciel d'été dans ce pays sans chemins où la lumière seule décide, séparant en riant les couleurs qui jouent avec trop d'ardeur, se penchant pour en relever une qui est tombée, qui s'étonne. (146)

Esperienza emotiva, la luce trasmette un'idea di pienezza, nel contempo «plastique et tactile, mais aussi musicale» (Finck 1989: 227); alla luce è associata l'idea del sangue: «La lumière était rouge / Et ruisselait» (Bonnefoy 1975: 281). È la natura temporale stessa del «vrai lieu» (qui lo è il «Jardin») che lo rende inabitabile, se non in un tempo-spazio immemoriale³. Anche

1 Bonnefoy lo ribadisce poi con l'enunciato seguente: «Je regarde ces deux êtres que j'imagine» (2008: 148).

2 E poi, poco dopo, si legge: «cet instant, justement, cet intemporel instant présent des images» (Bonnefoy 2008: 147).

3 «Le 'vrai lieu' n'est pas habitable, parce qu'il n'est pas un événement spatial mais tem-

la sfera acustica è egualmente contemplata, dal canto degli uccelli al rumore delle pietre che franano, così come dal silenzio e dalla particolarità inspiegabile di un suono proveniente da un cespuglio, quello di un bambino che all'improvviso compare sulla scena del testo, tra realtà e immaginazione, come un'epifania di quella che sarà la proiezione del sé bambino del poeta al cospetto dei propri genitori nella 'scena primaria' di «Deux scènes». Il bambino, immagine di presenza e simbolo della fecondità dell'amore, si manifesta ai due giovani e posa su di loro «ses grands yeux sauvages» (Bonnefoy 2008: 149), timoroso di gettarsi ai loro piedi e pur però reprimendo questo desiderio. L'origine dell'ispirazione poetica, intimamente avvinta al suono del flauto e al mito di Marsia, qui si palesa con accenti dai risvolti psicanalitici ed edipici profondi, come ben rilevato da Patrick Née (2009: 101-116).

«Une autre variante» espande e intensifica ulteriormente il ruolo dei cromatismi, dal blu – che con il verde rappresenta, in «Dans le leurre du seuil», l'infante (Finck 1989: 163) – al rosa, fino al rosa dorato. Ma è qui che in apertura Eva, cadendo, si ferisce a una gamba e prende a sanguinare: «le sang coule déjà le long de sa jambe gauche, un *rouge* nouveau dans le monde [...]» (Bonnefoy 2008: 153, corsivo nostro). La ferita, che rende problematica la deambulazione – tanto che ella necessita del sostegno di Adamo per potere avanzare nell'intrico dei rami, dei rovi, delle fronde, ove regna una tonalità cromatica chiaroscurale –, è occasione di avvicinamento fra i due, poi, con il tempo, di 'conoscenza' carnale, in senso biblico, finché tra loro s'apre un dialogo dalle evidenti implicazioni nominazionali. Dar nome alle cose nello spazio significa tentare di fissare entità cangianti, rendere statiche entità dinamiche, insomma fallire, come tutto ciò che necessita di concetti per indicare, separandoli, esseri in realtà avvinti all'Uno:

Donner un nom aussi bien à cet espace que je voyais se déformer
lentement, du bleu, non, pas tout à fait du bleu, du rose tout autant,
un rose d'or, entre, là-bas, deux nuages. Ou encore à ces traces pour
rien que l'on voit se dessiner sur le sable, quand l'eau reflue. (156)

Nel mentre, il tempo di questa riflessione fa sì che il sangue si secchi sulla gamba di Eva e che ella possa staccarne il fango che la ricopre: «Le sang a séché le long de la jambe d'Ève tachée de boue. À doigts précautionneux elle fait tomber cette terre brune» (157). Ed è al dardeggiare di tuoni e lampi nel cielo notturno che le parole cercano di costruire 'una specie di terra', così tratteggiando un duplice e parallelo processo di denudamento, se a quello della gamba d'Eva ripulita del sangue e del fango corrisponde quello del cielo ripulito dalle piogge; esso torna a illuminare dall'alto la terra che dovranno rendere realmente tale le nuove e più autentiche parole fondatrici e inaugurali della poesia.

porel: parce qu'il postule le surgissement, par fouilles archéologiques répétées, d'une plénitude perdue, d'une dimension temporelle révolue» (Finck 1989: 246-247).

Il sonetto «Aux portes du jardin», a oggi la sola variante in versi nota di questa serie di testi monotematici, propone una versione assai 'in chiave', per via dell'economia di mezzi e spazi imposta dalla forma chiusa assunta:

Rêvons à la sortie du jardin. Au-dessus
De l'homme et de la femme exténués
Plane l'ange qui est la mort. Ni théologie
Ni art pour les entendre. Mais voici

Qu'ils s'endorment, serrés l'un contre l'autre,
Et un feu monte de leurs corps, et qui vient là,
Rampant sous le couvert de ces hautes herbes,
Un serpent? Non, le fruit de l'arbre s'est ouvert,

Et l'amande a germé, et a paru
Cette sorte de crabe. Boule de cris
À peine dégrossie de la mort ordinaire.

Peintre, fais de ce rêve ta stratégie,
Une enfance, et ce feu, *pittura chiara*
Dans la couleur de la robe de l'ange.

(Bonnefoy 2011: 54)

Esplicito, l'*incipit* ne rivela la filiazione con le prose d'analogo argomento («la sortie du jardin»). La tensione verticale alto-basso (cielo – «l'ange» vs. terra – «l'homme et la femme») tende progressivamente a modellarsi verso il basso e l'orizzontalità intramondana, cosicché è l'unione dei corpi dei due amanti stretti a generare il calore del fuoco che prelude alla germinazione del nocciolo⁴. Nella terzina finale, il richiamo al pittore, la cui identità resta imprecisata, rimanda all'infanzia e al cromatismo della veste, in una scenografia allusivamente contratta, nel contempo icastica e tributaria della pittura, lungo l'asse paradigmatico «fruit» – «amande» – «boule de cris» che contrappone «la couleur» al nero della «mort ordinaire». Ancora una volta sono gli elementi come il fuoco o il frutto a farsi abito, avvincendo gli esseri primordiali alla pelle del mondo.

Infine, in «Sortie du jardin sous la neige», la continuità quasi in anadiplosi con il testo del sonetto precedente fa sì che sia ancora un pittore ad essere collocato dal narratore all'interno del Giardino. Sinesteticamente ogni suo gesto è abbinato a un colore simbolico, oppure a un suono: «Mais touche-t-il à du rouge, c'est du sang. À du noir, c'est un cri» (Bonnefoy 2012: 27). Ora, questo pittore, che impone ai due giovani ardue prove di resistenza nel loro

⁴ Ci sia consentito rinviare alla nostra recente traduzione integrale di questa raccolta (Bonnefoy 2013).

cammino per via delle asperità del terreno, viene dubitativamente assimilato a Dio («Ce peintre serait-il Dieu?»: 28), in linea con una certa ‘poesia teologica’ cara a Bonnefoy da *Les Planches courbes* in poi (si pensi in esso alle sezioni «L’Encore aveugle» e «L’or sans visage»: Bonnefoy 2001: 105-117). Il *climax* di questo testo è a nostro avviso rappresentato dal momento nel quale l’artista-Dio deve dare un corpo a Eva e perciò decide di vestirla d’acqua, abito naturale che ne illumina la nudità rendendola seducente e sensuale:

Mais voici que l’artiste – car c’en est bien un, n’est-ce pas? – s’apaise un peu, à cause du corps qu’il lui faut maintenant donner à Ève. En effet, elle est sortie de l’eau, ruisselante. Et c’est très séduisant, cette eau qui glisse de ses épaules dans la clarté des étoiles, couvre ses seins, brille légèrement sur ses hanches. De toute sa couleur, de tout son dessin, le peintre se voue à cette présence. Va-t-il vêtir cette jeune femme, oui, un peu. C’est comme s’il inventait la beauté, avant de pousser plus avant encore Ève et son compagnon dans la nuit. (Bonnefoy 2012: 28-29)

Corollario naturale di tale ‘vestizione naturale’ della sua nudità, che rinvia al candore del suo incarnato, sarà l’altra vestizione dovuta alla neve, che cadendo su di loro, per iperbole, «vient effleurer leurs corps de ses doigts qui leur paraissent sans nombre» (30). La nudità originaria, che Bataille ascrive alla ‘notte dell’origine’, non ha qui nulla d’*ordurier*, semmai rimanda, sia eroticamente che iconologicamente, a quella che Claire Margat definisce «sa condition originaire qui a été refoulée dans la nuit des temps» (2005: 41). Vestirsi della nudità significa mostrare il proprio divenire se stessi progressivamente, sotto lo sguardo dell’osservatore (nella fattispecie l’artista-Dio), essere visti nella sacralità dell’inizio, che mai cessa di avvenire, non nell’‘eterno ritorno’ nicciano, ma nell’assoluto irripetibile di ogni momento di ‘presenza’.

2. AMLETO E OTELLO: REGIE IMMAGINARIE

Nell’opera recente di Yves Bonnefoy tra gli aspetti di maggiore singolarità appaiono le prose poetiche che mettono in scena alcune *pièces* shakespeariane che egli ha tradotto. Si tratta di «Première ébauche d’une mise en scène de *Hamlet*», di «*Hamlet* en montagne» (Bonnefoy 2011: 63-78) e di «Pour mettre en scène *Othello*». Appare evidente l’origine intertestuale di questi componimenti, che si radicano, per stessa ammissione di Bonnefoy nel corso di un’intervista rilasciata a Stéphanie Roesler a Parigi il 27 febbraio 2012, nella sua ‘officina’ di traduttore del grande Bardo inglese:

Ces proses, à leur façon, ce sont un peu, cette fois, de nouvelles versions de ma traduction: non plus corrections apportées à un

texte qui va rester inchangé, mais *rupture*, inaugurale peut-être, avec le plan où existe jusqu'à présent celui-ci. (cit. da Drouet 2013: 245)

L'insistenza su *Amleto* è dovuta al fatto che Bonnefoy la ritiene l'opera del poeta inglese cui si sente più vicino, insomma la sua preferita (Pinet-Thélot 2013: 223). L'elemento comune a questi testi è senz'altro un desiderio di de-costruzione della scena teatrale, spostata dal luogo-teatro propriamente detto all'esterno, nella scena del mondo. Il regista, gli attori, sono colti nel momento della crisi che la *pièce* contiene e contribuisce a scatenare e la fanno propria seguendo un movimento centripeto di allontanamento dal luogo canonico del dramma per trasferirlo, e con esso trasferirsi impersonandolo, in luoghi inattesi e periferici, per lo più brulli e desertici, aspri e ardui da raggiungersi e da abitarsi. Nel far questo il poeta ritiene di agire conformemente al dettato del testo di Shakespeare: «Cette mise en scène n'avait eu qu'un vœu, disait-on, se conformer aux exigences du texte» («Première ébauche d'une mise en scène de *Hamlet*»: Bonnefoy 2011: 65). All'inizio, come nel testo shakespeariano («'Tis bitter cold»: I.I, v. 8), la scena trova i soldati al freddo sulle mura e, per empatia drammatica, lo stesso freddo è fatto provare dal narratore agli spettatori in sala, quasi a volerli chiamare dentro l'azione abolendo ogni separazione fra gli attori e il pubblico, fino a farne a loro volta degli attori intirizziti avvolti nella lana dei cappotti e nella seta degli abiti:

Par exemple, quand les guetteurs échantent leurs premiers mots, le metteur en scène n'a cherché qu'à faire paraître la nuit comme ces soldats l'éprouvent sur ces remparts, dans le froid. Un froid qui règne aussi dans la salle, si ce lieu de l'écoute, c'est une salle. Les spectateurs qui sont là quand j'arrive sont pelotonnés dans leurs vêtements qui les gardent parfois presque étendus sur le sol, et c'est avec prudence que je dois mettre le pied dans d'étroits espaces entre les corps dont je vois beaucoup la laine des manteaux, sur le sable clair, bien plus rarement la soie des robes. (Bonnefoy 2011: 65)

Nel prosieguo il regista, i suoi assistenti e gli attori litigano sul senso da dare al testo shakespeariano, alternando commenti a citazioni in inglese dell'originale. Il lavoro registico e attoriale preparatorio si confonde però con la temporalità della *pièce* propriamente detta, dato che, come asserisce una giovane che si rivolge a uno degli attori, «le spectacle est commencé, déjà. Il l'est depuis des heures, des jours» (66), il che attesta il non rispetto delle unità classiche di spazio e di tempo. Ma non è tutto; infatti, si scopre che il dramma si svolge contemporaneamente in più luoghi, uno dei quali è uno *chalet* di montagna:

un chalet d'altitude qu'il faut rejoindre par un étroit sentier où à des endroits il a neigé et restent des flaques. Ce chalet, une de ces constructions de bois léger un peu coucou suisse, comme on aimait en placer au fond de la scène des grands théâtres aux siècles de bel canto. (67)

La scena, che vede Amleto insultare sua madre Gertrude, è caratterizzata da dettagli architettonici più che vestimentari: «Belle et noble façade cette fois, tout en pierre, et des colonnes en haut des marches avec sur la dernière de celle-ci deux êtres indéchiffrables que je vois» (*Ibidem*). E la proliferazione scenica si moltiplica all'infinito, perché «Il y a tant d'autres scènes! [...] Le théâtre est grand comme la montagne. Le théâtre est la montagne. Ophélie y erre pieds nus» (68), se la montagna è poi l'ambiente privilegiato da Shakespeare in *Amleto*, una montagna aspra e ostile come una prigione (Drouet 2013: 234). L'apparizione di Ofelia è indubbiamente d'importanza capitale, benché altre dopo essa si susseguano, e anche d'imprevedibili, vagamente spiazzanti e *fantaisistes*, come quella del poeta giapponese Bashō, o quella di un'altra ragazza seminuda che dà da mangiare a degli uccelli in una specie di stalla, finché è l'autore stesso a ricomparire sulla scena come l'attore che fu, e ad andarle incontro.

Ma è con «*Hamlet en montagne*» che l'anomalia teatrale e topografica s'intensifica: «On avait annoncé une représentation d'*Hamlet en montagne*» (Bonnefoy 2011: 73). Siamo tra pietre e falesie, entro le quali la voce si perde confondendosi al fragore degli scrosci dei ruscelli rupestri. Il procedimento di smembramento della struttura del testo ha portato dapprima alla disseminazione delle varie scene «sans souci de chronologie, en autant de lieux de la montagne» (*Ibidem*), poi alla disseminazione degli attori che le recitano:

Et ces scènes en sont brisées, l'action s'est défaite, mais au milieu des spectateurs qui affluent toujours plus nombreux va peut-être se rassembler, prendre forme, crier son sens sans même aucun personnage du drame à proximité immédiate, la grande scène introuvable dans l'œuvre en son simple texte. (75)

Ne consegue che gli attori che impersonano i ruoli si moltiplicano, che Amleto diventa vari Amleti e che essi si confondono alla folla degli spettatori di Elsinore in una proliferazione di ruoli e situazioni dai tratti volutamente caotici e simili a quelli già adottati nei frammenti di «*Le Désordre*». Finché, tra la folla indistinta, appare Ofelia: «Bien peu vêtue, presque nue, cette jeune fille, une pauvre robe trouée de laine noire comme prise au hasard à quelque réveil dans un trop grand rêve» (77). Intirizzita, confusa, a capo chino su una borsa dalla quale estrae strani vegetali, la giovane pronuncia

frasi sconnesse in preda a una sorta di delirio, presto seguita dall'apparizione del cavaliere Amleto, avvolto in un'armatura e in una strana sciarpa rossa sulla cotta di maglia. Pinet-Thélot (2013: 226) rileva a ragione la predominanza del colore rosso nell'opera di Bonnefoy e la frequente apparizione della sciarpa in essa, elemento che affonda le sue origini nell'infanzia, se egli scrive nell'omonimo sonetto della raccolta: «Ainsi: pourquoi, me dit-il, cette écharpe, / Mon père me l'offrit, à mon départ», dove, guarda caso, in clausola «tout le ciel est rouge» (Bonnefoy 2011: 18). Il titolo di questo sonetto è altresì il titolo di un'opera cui il poeta attende da svariati anni e ancora inedita, che nelle intenzioni dell'autore dovrebbe essere il seguito de *L'Arrière-Pays*. Nella morte d'Ofelia, sottolinea Amadori, si vede «la conséquence inévitable de l'état d'excarnation' dont Hamlet est victime, qui le rend incapable d'aimer cette femme d'une façon authentique» (2013: 260), laddove per *excarnation* va inteso il tentativo di sottrarsi alla finitudine legata alla mortalità umana.

«Pour mettre en scène *Othello*» porta alle estreme conseguenze l'esperienza di riscrittura. Il *récit* alla *non-personne* ha come narratore un regista-poeta intradiegetico e omodiegetico, il quale attinge all'esperienza ludica delle ombre cinesi per inscenare un teatro d'ombra, o meglio una «poétique des ombres» – come avviene in «De grands ombres» (Bonnefoy 2011: 108) –, al fine di spingere il teatro verso la pura gestualità silenziosa dei corpi riflessi, modo questo di superare la concettualità insita nel linguaggio verbale e nei suoi inganni. *Otello*, tragedia senza rimedio, è il regno di un male che abita e corrode il linguaggio, fino alla perdita di senso: «Le mal absolu, le mal sans motivation, rien que soi, règne-t-il dans un univers, maître des mots qui ne font qu'en refléter le manque absolu de sens, telle est la question que cette œuvre pose, qui est au-delà du tragique» (Bonnefoy 2012: 59-60). Il regista quindi decide di sostituire ai corpi degli attori la loro ombra riflessa sul muro, ovvero su uno schermo posto al fondo della scena; questo determina un'enfaticizzazione della natura animale della loro corporeità:

Par exemple, si c'est un homme ou même une femme qu'on voit 'en ombre', ce sera le plus souvent de profil, et de son visage aux traits nombreux ne restera sur l'écran qu'une découpe du front, du menton, du nez dont la forme, rudimentaire, risque fort d'avouer ce que les caricaturistes, ces cyniques, aiment suggérer: le fond animal de la vie humaine, sa rapacité implacable, la matière qui prédomine dans ce qui semble l'esprit. (61)

Inconsapevole di quanto riflette, l'ombra non ha volto, solo profilo, essa è quindi funzionale alla progressiva anamorfose dei personaggi cui tende Bonnefoy: «L'ombre portée ne connaît pas le visage, elle ne sait rien de ce qui se joue en lui» (62). Le conseguenze sul piano drammatico sono una

restituzione della predominanza alla voce rispetto alla vista e una possibile 'alleanza fra le parole e la musica'⁵, mentre alla cancellazione del volto corrisponde l'affiorare del gesto che a suo modo lo rimpiazza; di qui, secondo un processo di progressiva sottrazione, la cancellazione degli attori, sostituiti da fantocci, fisiche presenze inanimate tali da consentire alla mimesi teatrale di compiersi attraverso la proiezione della loro ombra su uno schermo illuminato da una lampada:

Têtes ovoïdes sans traits marqués. Ces formes minimales pourraient mimer les situations de la pièce, des machinistes assis auprès des mannequins les dressant, les faisant bouger sans tenter de dissimuler leur présence, car leurs ombres au ras du sol ne feraient qu'ajouter de l'inquiétude à celle qui naît d'*Othello*. (66)

E il pensiero corre naturalmente all'androide Hadaly de *L'Ève future* di Villiers de l'Isle-Adam, ma qui Bonnefoy cerca di individuare nei gesti riflessi come il segno di una scrittura misteriosa, quella che dal candore della tela dello schermo si vedrebbe invasa da forme non verbali proiettate come segni. Pur se corpi morti e disadorni, i fantocci, le loro sagome trasportate sotto il cielo notturno, finiscono comunque col rinviare al capo chino di Desdemona, come a voler significare l'impossibilità di ogni presunta 'escarnazione': «que pour être soi, et accéder au grand sens, le visage humain ne doit nullement être dépossédé de sa chair; que c'est dans la matière même du monde, aussi désastreuse soit-elle, que l'absolu, petite fleur, doit fleurir» (70).

All'aspetto vagamente ferino e inquietante di personaggi come la *Promé té ché* de «L'Égypte», sorta di folle maga che vaga minacciosa per le stazioni «[...] en grande robe noire bouffante mais, déchirée, poussiéreuse et coiffée d'un vaste panier, eût-on dit, de fruits et de fleurs, bien défraîchis» (14), alla bella Cerere ferita e vendicativa che derisa beve alla coppa della speranza ne «La maison natale», qui Bonnefoy oppone un progressivo lavoro di consunzione della forma teso a sottrarre al volto l'abito dei suoi tratti. Siano essi la nudità dei primi uomini della storia in fuga dal paradiso terrestre o le ombre di sagome a loro immagine e somiglianza proiettate in un teatro rupestre, l'umano mai del tutto scompare dalle loro sembianze e ravviva dal di dentro il volto e le voci del mondo delle quali esse sono specchio e stigma.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bonnefoy Y., 1975, *Dans le leurre du seuil*, Paris, Mercure de France.
 —, 1995, *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Paris, Gallimard (Poésie, 262), (1992).
 —, 2001, *Les planches courbes*, Paris, Mercure de France.

⁵ Bonnefoy (2006).

- , 2003, *Les planches courbes*, Paris, Gallimard (Poésie), (2001).
- , 2006, *L'alliance de la poésie et de la musique*, in Landi M., *L'Arco e la Lira. Musica e sacrificio nel Secondo Ottocento francese*, Firenze, Pacini: 441-464.
- , 2008, *La longue chaîne de l'ancre*, Paris, Mercure de France.
- , 2009, *Deux scènes et notes conjointes*, Paris, Galilée.
- , 2010, *L'opera poetica*, F. Scotto (ed.), trad. dal francese di D. Grange Fiori e F. Scotto, Milano, Mondadori (I Meridiani).
- , 2011, *L'heure présente*, Paris, Mercure de France.
- , 2012, *Le Digamma*, Paris, Galilée.
- , 2013, *L'ora présente*, trad. dal francese di F. Scotto, Milano, Mondadori (Lo Specchio. I poeti del nostro tempo) (ed. orig.: *L'heure présente*, Paris, Mercure de France, 2011).
- Amadori S., 2013, *L'épreuve du dialogue entre Bonnefoy et Shakespeare: un rapport de paternité et de filiation*, in M. Finck-P. Werly (eds.), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Presses Universitaires de Strasbourg: 247-263.
- Drouet P., 2013, «*L'heure présente*» et «*Hamlet*»: *dialoguer, dialoguer encore avec Shakespeare*, in M. Finck-P. Werly (eds.), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Presses Universitaires de Strasbourg: 231-246.
- Finck M., 1989, *Yves Bonnefoy le simple et le sens*, Paris, Corti.
- Finck M.-Werly P. (eds.), 2013, *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Presses Universitaires de Strasbourg.
- Gervais-Zaninger M.-A., 2013, *Le jardin*, hortus non conclusus, in M. Finck-P. Werly (eds.), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Presses Universitaires de Strasbourg: 533-564.
- Margat C., 2005, *La nuit de la nudité*, in C. Melman (ed.), *Le nu dans la spéculation contemporaine*, «La Célibataire. Revue de psychanalyse, clinique, logique, politique» 10, printemps: 41-51.
- Née P., 2009, *Pensées sur la «scène primitive»*. *Yves Bonnefoy, lecteur de Jarry et de Lely*, Paris, Hermann (Lettres).
- Pinet-Thélot L., 2013, *Hamlet père & fils*, in M. Finck-P. Werly (eds.), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Presses Universitaires de Strasbourg: 223-230.

LA PUISSANCE DU VÊTEMENT
OU COMMENT HABILLER L'IMPUISSANCE
(PETITES NOTES DE LECTURE SUR
TROIS FEMMES PUISSANTES DE MARIE NDIAYE)

Anna Soncini Fratta

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Le roman de Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, semble vouloir mettre en jeu le rapport à l'Autre, en analysant trois cas précis: le rapport entre une africaine habitant la France et un Africain habitant l'Afrique; entre une Africaine et un Français; entre deux africains. La critique y voit trois cas de rapport à l'autre pour regarder aux différentes situations dans le mélange des cultures et des races: «Marie NDiaye raconte des vies déchirées entre l'Afrique et la France. Une interrogation sur la condition humaine la plus contemporaine», affirme Nelly Kapriélian (2009); et c'est indubitable que les deux mondes se font face dans les trois épisodes du roman pour mettre en cause la famille et la société, en soulignant la «puissance» des femmes, qui, mise en évidence dans le titre et grâce à celui-ci, ouvre au «rapport paradigmatique avec le texte, dont il constitue un résumé» (Hoek 1981: 3), tout en organisant l'horizon d'attente du lecteur.

Et pourtant, des problèmes surgissent pour le lecteur quand il veut définir (ou retrouver) la «puissance» des protagonistes. Elle s'impose comme une évidence seulement si l'on considère la place occupée par la femme dans la vie de l'autre: Norah a dans ses mains le bonheur de toute la famille; c'est à elle que le père s'adresse pour résoudre les problèmes; Fanta, avec ce qu'elle pense, ce qu'elle fait, est une présence obsédante dans la vie de son mari, Rudy, qui quant à lui est «convaincu que la frêle, si frêle et instable armature de son existence ne tenait à peu près debout que parce que Fanta, malgré tout, était là» (NDiaye 2009: 136); Khadi, grâce à qui Lamine parvient à survivre, occupe toute la pensée de celui-ci qui l'implore «muettement de lui pardonner et de ne pas le poursuivre d'exécutions ou de songes empoi-

sonnés» (333). Les trois protagonistes sont donc déterminantes pour la vie des autres et en cela peut se reconnaître, en effet, et à une première lecture, leur «puissance». Un autre élément problématique réside dans le nombre; pourquoi le titre s'évertue à souligner que les femmes puissantes sont trois, alors qu'il en met en scène d'autres? En quoi sont-elles plus «puissantes» que la mère de Rudy qui occupe une grande partie de la scène? Ou de Madame Pulmaire, protagoniste du contrepoint du deuxième épisode?

À bien y regarder, la puissance de Norah, Fanta, Khadi semble résider, en réalité, dans leur impuissance, dans l'acceptation d'un rôle qui les unit de manière indissoluble à l'autre, jusqu'à leur anéantissement ou, comme pour Khadi, jusqu'à «devenir une pauvre chose, [à] s'effacer, [à] ne plus se nourrir que de vagues pensées impersonnelles, des rêves inconsistants et blanchâtres à l'abri desquels elle vaquait d'un pas traînant, mécanique, indifférente à elle-même» (264). S'il est vrai que le texte semble afficher une grande estime de soi: l'une est avocate¹, l'autre enseignante², la troisième, gérante d'une buvette avec son mari³ dans la Médina, cette estime paraît être fondée sur des faux présupposés: si les capacités, les facultés ne manquent pas, si le rôle positif vis-à-vis des autres est également présent, le texte met en évidence un autre élément important, un manque: celui d'une continuité affective. Toutes les histoires soulignent l'absence des parents ou de l'un d'entre eux: Norah, parce que son père a abandonné sa mère et les deux filles quand elles étaient petites; Fanta «freinée dans ses aspirations par mille entraves familiales» (126), qui n'a que son oncle et sa tante; et Khadi qui avait été abandonnée quand elle était enfant et élevée par la grand-mère.

L'édition Gallimard (collection «Blanche», 2009) met en sous-titre «roman»; la collection «Folio» (2010) élimine la mention «roman» et annonce en quatrième de couverture «trois récits»; indépendamment du choix éditorial, le lecteur perçoit toujours un fil qui unit les trois parties du texte. Il est très faible, mais il existe: un des protagonistes de la deuxième partie a acheté le village de vacances construit par le protagoniste du premier récit, alors que la protagoniste du troisième récit a un lien de parenté avec la protagoniste du premier récit et la rencontre lors de son séjour chez son père. Ces éléments, quoique minimes dans la construction d'histoires qui sont de fait autonomes, disent néanmoins la volonté du narrateur de souligner une unité dans le discours, une unité en réalité tellement forte que la lecture ne laisse jamais l'impression de décousu. C'est que quelque chose de profon-

¹ «Norah, elle, s'était débrouillée seule pour devenir avocate, elle avait trimé dur et vécu difficilement» (NDiaye 2009: 61).

² «Fanta, à sa vitalité supérieure à la sienne, elle qui avait lutté si bravement depuis l'enfance pour devenir un être instruit et cultivé, pour sortir de l'interminable réalité, si froide, si monotone, de l'indigence» (NDiaye 2009: 122-123).

³ «Elle sut également, dans la buvette, se faire respecter par une attitude inconsciemment altière, prudente, un peu froide» (NDiaye 2009: 264).

dément important lie les trois parties du texte et il faut le rechercher au-delà de la fabula elle-même, dans l'intrigue profonde des histoires.

Le premier récit suggère au lecteur le rapport au père⁴, en présentant cela à la fois comme épreuve structurante et comme traumatisme intérieur (cf. Grenier 2012). Structurante, en apparence, parce que la force qu'il a fallu rechercher pour faire face à l'abandon du père a permis la ténacité dans les études et le succès dans le travail; mais le traumatisme profond, dû à cet abandon, a laissé des traces. Norah pense avoir dépassé la douleur ressentie pour ne pas avoir eu «ce don si précieux et si nécessaire [au] narcissisme [de l'enfant] qu'est la présence aimante et structurante d'un père» (67). Elle semble avoir dépassé «le coup fatal quand il retire son amour par peur de l'inceste, quand il méprise leur féminité» (Grenier 2006: 24) comme il le faisait, quand elle allait le voir (la disqualification étant avec la séduction narcissique une partie de la violence de l'inceste, Racamier 1995: 67). Elle en est seulement encore «un peu rancuneuse» (NDiaye 2009: 14), même si elle avoue, quand elle parle de ses demi-sœurs, être mue par «une colère stérile contre son père» (14): elle se souvenait «de ses remarques d'une inoubliable cruauté» (28) et «de remarques cruelles, offensantes, proférées avec désinvolture par cet homme supérieur lorsque adolescentes elle et sa sœur venaient le voir et qui toutes concernaient leur manque d'élégance ou l'absence de rouge sur leurs lèvres» (14). Désormais, Norah «forte de ses trente-huit ans, elle ne s'inquiétait plus avant toute chose du jugement provoqué par son apparence» (*Ibidem*), quoiqu'elle se questionne sur ce qu'il «redoutait de la part de toutes petites filles [...] si merveilleusement jolies, enfants miraculeuses de son grand âge» (29).

Alors que Norah cherche une réponse à ses questions, un conflit prend forme: d'une part, le désir de rester la petite fille de cette mère «scrupuleuse, hésitante, désespérée» (52), d'autre part, le désir de «rencontrer» le père. Norah paraît en effet être l'exemple de ces filles de parents séparés qui, «incapables de renoncer à la mère, incapables de posséder le père, elles restent dans l'entre-deux, dans l'indécidable. Elles effectuent des allers et retours de l'enfance à l'âge adulte» (Grenier 2006: 24). Ce que le texte nous propose, serait-ce alors un va et vient entre le monde enfantin des fables et la dureté du réel provoquée par le cadre initial du traumatisme de l'abandon? Cette épreuve structurante et ce traumatisme intérieur seraient alors le fondement de la structure du texte?

Pour permettre ce va-et-vient entre une vision enfantine et une vision adulte des événements, le récit paraît mettre en alternance deux systèmes, celui de la dénégation et celui de la construction féerique, mais en réalité il s'agit de la même approche fantasmatique: le premier énonce une idée en

4 Voir à ce sujet les actes des «Seminari Pasquali» d'analyse textuelle consacrés à *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye, sous presse par les éditions Odoya (I libri d'Emil), Bologna. Lors des «discussions» (reprises dans les actes), Éric Lysøe soulignait l'importance de la vision christique.

n'en reconnaissant pas le contenu; le second dénonce le contenu en n'en reconnaissant pas la réalité. C'est un jeu entre conscient et inconscient qui souligne le mécanisme de l'entredeux, pour souligner également le rôle de l'«indécidable» par rapport à la parole. Cela concerne tous les protagonistes: car si Norah ne se reconnaît pas dans la photo que son père lui montre, Rudy ne croit pas «imaginable» d'avoir pu offenser sa femme «en lui disant, est-ce imaginable, de repartir d'où elle venait, est-ce vraiment imaginable» (NDiaye 2009: 114). Et il construit un monde féerique pour regarder à la trahison supposée de sa femme en transformant les protagonistes en personnages féeriques: «ce qu'il voyait sur ce lit, c'était un arrière-train d'homme non moins vigoureux et une tête de cheval qui haletait au-dessus de Fanta – devait-il abattre ce monstre, devait-il au moins le haïr?» (142).

Conduits dans leurs actes par une force cachée et invisible, les protagonistes présentent donc deux terrains d'analyse; l'un, affiché, avec un substrat de relations narcissiques entre le père et la fille et la mère et le fils, et un mouvement constamment bipolaire d'attraction-répulsion, bien mis en évidence par ailleurs par les «contrepoints», qui témoignent «qu'il n'est pas de force dans la vie de la psyché qui ne connaisse son contraire ou son contrepoint» (Racamier 1995: 29); l'autre, caché, lié à la force du non-dit⁵, à travers un jeu entre inconscient et conscient, jeu qui assume une force déterminante dans la compréhension du texte. Si nombreuses peuvent être les pistes de lectures⁶, nous allons en suivre une, liée à la symbolique de l'habillement. Car, sans vouloir s'enraciner dans un «système de la mode» (cf. Barthes 1967), qui n'aurait pas de place ici, un système autour des vêtements et des tissus semble se mettre en place.

Les vêtements représentent, dès le début, un élément fortement lié à l'affectivité: le père de Norah, quittant la famille et enlevant son fils Sony, porte avec lui tous les vêtements de l'enfant; la mère de Norah continue alors «d'acheter des vêtements pour Sony, qu'elle pliait soigneusement dans le tiroir de la commode qui avait été celui du garçon» (NDiaye 2009: 50). Et la «magnificence de sa garde-robe» (51) offre par la suite à ses sœurs l'image du bien être. Cela se joue, donc, entre la marque de l'affection douloureuse (symbole de la souffrance pour la perte du frère), du trauma affectif subi, et l'affiche d'un bonheur qui n'est qu'apparence. Le même rôle d'objet représentant en même temps la douleur éprouvée et le bonheur affiché, se retrouve chez Fanta qui possède «deux uniques jupes en coton, l'une rose et l'autre blanche, toujours parfaitement repassées», robes qui n'auraient jamais laissé imaginer «la terrible obstination qu'il avait fallu pour être là» (137). Ou encore, dans le pagne qui couvre

5 Cf. à ce sujet le volume *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, Schnyder-Toudoire Surlapierre (2013).

6 Cf. les nombreuses pistes de lectures qui ont fait l'objet des interventions et des discussions lors des «Seminari Pasquali» d'analyse textuelle consacrés à *Trois femmes puissantes de Marie NDiaye*, qui ont eu lieu à Cesenatico du 10 au 13 octobre 2013, dont les actes sont sous presse (edizioni Odoja, I libri d'Emil).

le corps de Khadi et qui ne laisse pas imaginer – au soldat qui le lui arrache – l'horreur, à la vue de ce corps malade, qu'il éprouve quand il l'enlève⁷.

L'habillement assume alors le rôle d'objet qui cache une vérité indicible. Si les robes sont des «objets du paraître», porteuses d'informations, elles portent ici également un secret. C'est ainsi qu'elles peuvent ouvrir à un autre monde, à un monde différent, féerique: ces jupes, Fanta les portait «avec un débardeur entre les bretelles duquel la peau fine de son dos, palpitante comme si deux petites ailes...» (137). Face à «l'inquiétante possibilité d'un bouleversement» (272) de l'existence, l'habillement permet en même temps de vivre le réel, de faire rêver à un monde différent et de cacher une partie secrète. Les jupes s'animent et deviennent dans le souvenir de Khadi une seule chose avec les serpents et les visages imprimés (271). Khadi en emprunte le «caractère fantasmagorique et absurde» pour sombrer dans «l'oubli où disparaissent les rêves ineptes» (*Ibidem*); ces «serpents et visages multipliés par dizaines, monstrueusement écrasés là où le tissu plissait, dansaient une ronde mauvaise dans son esprit, supplantant la bonne et nébuleuse figure de son mari» (270). Ces dessins ouvrent symboliquement à la sexualité, le serpent en étant la forme première, et suggèrent une forme de sexualité originaire qui porte ombrage au rapport avec le mari. L'imgo parentale est toujours présente et elle «piétine» (19) toujours tout et tous.

Déjà les toutes premières lignes nous parlent de l'apparition du père de Norah, «dans une intensité de lumière soudaine» (11), «son corps vêtu de clair» (*Ibidem*). Cette apparition, presque céleste (ou christologique)⁸, est par la suite démentie: il n'avait plus rien de sa superbe, et ses pantalons crème et sa chemise blanche n'offrent qu'une «brillance froide», quoique toujours «rayonnante, électrique». «Un relent de moisi» (13) se fraie le chemin. Une odeur «provenant de la floraison abondante» (*Ibidem*) «cette odeur, du corps même ou des vêtements de son père» (*Ibidem*). Cette présentation se double d'une autre image, toujours du père, qui porte «une chemise froissée et tachée d'auréoles de sueur», un pantalon «verti et lustré aux genoux où il po-chait vilainement»; c'est l'image d'un «vieil homme négligé, indifférent ou aveugle à la malpropreté bien que gardant les habitudes d'une conventionnelle élégance, s'habillant comme il l'avait toujours fait de blanc et de beurre frais» (*Ibidem*). Et c'est alors que Norah se dit qu'elle a sans doute dépassé les mots du père qui aguillait à des toutes jeunes filles leur féminité, et qu'elle en déduit que l'habillement n'est plus important pour elle. Le non-dit serait alors qu'elle a dépassé la séduction narcissique enfantine vis-à-vis du père et

7 «L'un d'eux s'empara de Khady, lui arracha son pagne. Elle le vit hésiter et comprit qu'il était rebuté par l'aspect de son corps, par sa maigreur, par les taches noirâtres qui parsemaient sa peau. Il la frappa au visage et la jeta à terre, la bouche plissée de colère, de dégoût» (NDiaye 2009: 330).

8 Cf. à ce propos l'analyse présentée par Éric Lysøe dans le cadre des «Seminari Pasquali», note 6.

la seule solution possible, l'inceste⁹, et que cela n'est plus important pour elle. Pourtant cette double présentation semble garder l'indécision de l'entre-deux. Et en effet, la sensation d'un problème dépassé est vite annulée par le sentiment de se sentir «collante et sale, diminuée»; et le texte d'enchaîner: «elle portait une robe vert tilleul, sans manches, semée de petites fleurs jaunes assez semblables à celles qui jonchaient le seuil tombées du flamboyant, et des sandales plates du même vert doux» (14). Description d'un grand impact narratif, car elle offre la base d'une fusion entre les personnages: Norah porte une robe verte tilleul, Khadi est en train de coudre une robe verte, le père de Norah a des pantalons verdiss... Les tissus semblent être le seul élément qui n'entre pas dans l'entre deux et qui garde une unité. Par ailleurs, le texte le suggère encore quand «De petites fleurs jaunes de flamboyant voletèrent de ses épaules ou de sa nuque sur le carrelage» (21) et le père «du bout d'une de ses tongs, d'un mouvement preste, il les écrasa. Norah eut alors l'impression qu'il piétinait sa robe semée de fleurs semblables» (19). Robe, tissu, père, fille, leur histoire, tout se mêle pour métaphoriquement arriver à situer les rapports entre le père et la fille: il la piétine, il la viole¹⁰, il viole les règles d'être père. Et Norah se tourne vers l'enfance et le soir, en enlevant sa robe, elle la plie, dans une sorte de communion ancienne, sur le lit de son frère: «Norah enleva sa robe ce soir-là elle mit un soin particulier à l'étendre sur le lit de Sony afin que les fleurs jaunes semées avec un très léger relief sur le coton vert demeurent intactes et fraîches à l'œil et ne ressemblent en rien aux fleurs gâtées du flamboyant dont son père transportait l'odeur coupable et triste» (38). Cette communion d'avant le départ du frère, ces fleurs intactes, deviennent les fleurs dont le père transportait l'odeur coupable. Cet «homme tout entier baignait dans la lente corruption des fleurs jaune orangé – cet homme, se dit-elle, qui avait pris si grand soin de la pureté de son apparence, qui ne s'était parfumé qu'aux essences les plus chics, cet homme altier et inquiet qui jamais n'avait voulu exhaler sa véritable odeur!» (21) dévoilait ainsi sa culpabilité vis-à-vis de ses enfants.

Sans vouloir, dans ce cadre, entrer dans les détails du discours de Freud (ici très révélateur) de «l'Histoire de Dora» (1954), où le dégoût, l'odorat et le refoulement sont en relation très étroite, il est intéressant de voir comment les robes, les habits sont là pour dire ce qu'ils nient de par leur présence: le corps. Ils sous-entendent le rapport primaire, le rapport avec le père, fondé sur l'attraction et le mépris qui s'en suit de la féminité enfantine, de peur de l'inceste; Norah garde en elle le souvenir de ce rapport, et regrette d'avoir habillé ses deux petites filles avec des «robes à rayures rouges et blanches, courtes manches ballons et smocks sur la poitrine» (NDiaye 2009: 71), car elle comprend que ce choix cachait son désir inconscient de vouloir faire

9 «La solution, la seule, de la séduction narcissique invétérée à l'irruption de la pulsion sexuelle, c'est l'inceste» (Racamier 1995: 33).

10 Cf. TLFi (s.v. piétiner): «Au fig. Violer, transgresser (des lois, des règles)».

plaisir à son père («n'avait-elle pas songé que son père aurait approuvé ce choix, ce vague désir de transformer les fillettes en poupées coûteuses?»), *Ibidem*). La rage du présent¹¹ n'élimine pas le non-dit: elle consent «humblement, déraisonnablement, comme à un mystère» (97), à qu'elle a eu un passé qu'elle ne reconnaît pas¹²; elle accepte le mystère de sa vie. Elle cesse «de se demander pourquoi elle ne doutait pas que renaîtrait en elle l'amour pour son enfant dès lors qu'elle serait allée au bout de ce qu'elle pouvait faire pour Sony, dès lors qu'elle les aurait délivrés, Sony et elle, des démons qui s'étaient assis sur leur ventre quand elle avait huit ans et Sony cinq. Car c'était ainsi. [...] Elle pouvait penser au visage radieux de son frère Sony quand, autrefois, elle jouait à le lancer sur le lit, elle pouvait penser à cela et n'en être pas ravagée. Car c'était ainsi. Elle veillerait sur Sony, elle le ramènerait à la maison. C'était ainsi» (*Ibidem*).

Cette répétition presque obsessionnelle de «C'était ainsi» porte en soi le dilemme, le mystère, que les non-dits du contrepoint éclaircissent: le père sait; il perçoit «près de lui un autre souffle que le sien, une autre présence dans les branches. Depuis quelques semaines il savait qu'il n'était plus seul dans son repaire [...] sa fille Norah était là, près de lui, perchée parmi les branches défléuries dans l'odeur sure des petites feuilles, elle était là sombre dans sa robe vert tilleul, à distance prudente de la phosphorescence de son père, et pourquoi serait-elle venue se nicher dans le flamboyant si ce n'était pour établir une concorde définitive?» (98).

Le père, la fille, l'arbre ne font qu'une chose, à l'emblème d'un rapport fusionnel, incestueux ou incestuel (cf. Racamier 1995); les mots du texte se doublent d'un non-dit qui prend forme à travers les robes, les jupes, et confirme un rapport au père traumatique.

En suivant l'histoire de la mise en évidence des rapports entre l'Europe et l'Afrique, même l'habillement évolue et les jupes disparaissent pour laisser la place au pagne, à ce tissu «ajusté autour des hanches et qui couvre le corps de la taille aux genoux» (*TLFi*: s.v. *pagne*). Un changement de continent, mais la fonction du pagne est la même que les jupes des protagonistes précédentes. Ce pagne toutefois cache non seulement le corps, mais sert à cacher également l'argent: «Elle vérifia en palpant le haut de son pagne que le rouleau de billets était bien serré dans l'élastique de sa culotte» (NDiaye 2009: 300). Et l'argent fusionne avec le tissu¹³. Encore une fois le schéma

11 «Norah l'entraîna dans la chambre de Sony, Il [...] ne put faire autrement que de s'abattre sur le lit. Il respirait comme une bête à l'agonie. Norah, debout, s'appuyait à la porte. Il désigna un tiroir de la commode et Norah l'ouvrit et trouva sur les tee-shirts de Sony une photo encadrée montrant une très jeune femme aux joues rondes, au regard rieur, qui faisait tourner autour de ses belles jambes fines le tissu léger d'une robe blanche. Elle s'écria, amère, étouffant de pitié pour cette femme: Pourquoi t'es-tu remarié?» (NDiaye 2009: 78).

12 «Les voisins [...] qui prétendaient l'avoir connue dix ans auparavant» (NDiaye 2009: 97).

13 «Elle souleva son pagne, fit glisser sa culotte en enroulant soigneusement les billets dans le tissu; la maigre liasse de billets qui, serrée par l'élastique de sa culotte, détrempée de

freudien¹⁴ qui se révèle est très subtil: l'argent et le corps ensemble disent symboliquement non seulement le manque d'affection, mais également le don de son corps à l'autre: «pour l'enfant, le fait de recevoir de l'argent de quelqu'un a signifié de très bonne heure faire don de son corps, avoir une liaison amoureuse. Prendre de l'argent du père équivalait à une déclaration d'amour» (Freud 1973: 185)¹⁵. C'est le lien profond entre les parties: ce don du corps, moyennant de l'argent, est toujours un appel à l'amour paternel et un rappel de celui-ci. L'histoire de Khadi est ainsi liée aux autres par ce rapport au paternel implicitement évoqué par le tissu et l'argent qui fusionnent. Ainsi, la blessure que Khadi se procure de manière involontaire quand elle quitte le bateau, ce «clou» qui entre dans sa peau, ce «pied enflé» œdipien, stigmaté d'une violence première, devient-elle une reprise du traumatisme structurant tout le texte, du début à la fin. «Si je te vois débarquer» avait-il dit le père de Norah à la mère, «je lui [à Sony] tranche la gorge et la mienne après sous tes yeux» (NDiaye 2009: 58); Khadi, trouve le courage de «débarquer», de quitter le bateau, et ressent par la récupération d'«une douleur effroyable», «la conscience claire, indubitable, qu'elle venait d'accomplir un geste qui n'avait procédé que de sa résolution, que de l'idée qu'elle s'était formée à toute vitesse de l'intérêt vital qu'il y avait pour elle à fuir l'embarcation» (297). Cependant, la «joie ardente, féroce, éperdue» (*Ibidem*) qu'elle éprouve, est encore une fois mystificatrice: Khadi «se dit» qu'elle avait dû «accrocher sa jambe à un clou en passant par-dessus le bord du bateau» (*Ibidem*); elle ne le sait pas. Dans le noir encore, elle ne voit pas les choses comment elles se sont déroulées. Elle soigne toutefois ses blessures, le tissu toujours aidant: «Les deux morceaux de chair étaient nettement séparés. Elle déchira une lanière dans le tissu du pagne qui lui servait de baluchon puis l'enroula bien serrée autour de son mollet afin de fermer les deux bords de la plaie» (302). Elle vit avec cette blessure profondément insérée dans sa peau, dans son corps («au bout de quelques jours elle entreprit de retirer le tissu qui protégeait son mollet, il collait si fortement à la plaie qu'elle dut l'arracher, provoquant dans tout le muscle une telle douleur qu'elle ne put retenir un cri. Elle enroula serré une autre bande de tissu propre»: 305). Et la douleur est tellement forte qu'elle produit l'union espérée du rêve et de la réalité: «Quand ils s'étaient réveillés à l'aube, tout engourdis de froid, le sable les avait recouverts entièrement et le mollet de Khady lui causait une telle souffrance qu'il lui semblait, par flashes, que cela ne pouvait être réel, soit qu'elle fût en train de se débattre dans le plus cruel cauchemar de son existence, soit qu'elle fût déjà morte et dût comprendre que c'était cela, sa mort, une insoutenable et pourtant durable, permanente douleur physique. Le tissu dont elle avait bandé son mollet plusieurs jours auparavant s'était

sueur, ressemblait à un bout de chiffon verdâtre» (NDiaye 2009: 307-308).

¹⁴ Si l'on pense au caractère anal de l'argent pour Freud et à l'ampleur des démangeaisons dans le deuxième épisode, il aurait là un autre lien important à creuser dans ce texte aux mille symboles.

¹⁵ Cf. également Sullivan (1989).

comme incrusté dans la plaie. Il était humide sous les grains de sable, imprégné d'un suintement rougeâtre, nauséabond» (315).

Cette «blessure qui était gonflée et nauséabonde» est la seule chose que l'on voit de son corps, que l'habillement ne cache pas («son mollet abîmé se voyait sous le bord de son vieux pagne»: 330), emblème de la douleur de toute une vie. La volonté d'en «finir précisément avec la confusion dont son père aux ailes repliées sous sa chemise, [...] avait été sa vie durant l'angoissante incarnation» (32), a trouvé une solution dans la mort.

Entre la réalité et la féerie, le lecteur qui cherche au-delà des apparences, peut alors comprendre que les tissus sont là pour mettre en évidence la «trame» cachée du récit: l'histoire d'un trauma incestuel qui conditionne la vie des protagonistes qui sont dès lors les facettes des fantasmes qui, dans l'incestuel, parviennent à maturation¹⁶ (85): le 'fantasme d'agglomération' qui correspond à un noyau compact et indissociable avec l'autre (Norah) et le 'fantasme de transpercement' qui correspond au viol de l'intimité corporelle (Khadi et le clou qui la blesse). L'un et l'autre sont au service de visées défensives et chacun d'eux a son ombre et son envers qui sont dans le texte mis en évidence par les personnages masculins. Ainsi attribuer le rôle principal, dans le deuxième récit, au personnage masculin, Rudy (alors que Fanta reste au second plan) assume un sens profond, celui d'attirer l'attention sur le mécanisme des fantasmes et des contre-fantasmes. Car l'envers du noyau compact, c'est le 'fantasme de la dilacération'; que fait-il d'autre Rudy sinon détruire un «tissu vivant par de multiples déchirures» (Larousse: s.v. *dilacération*)? Lui qui, par ailleurs, ne se souvient pas des conflits avec Fanta, «sauf pour le sentiment de culpabilité» (NDiaye 2009: 99)? Lamine met en scène l'envers du transpercement, le 'fantasme d'immersion': une immersion dans la tendresse et la passivité (Racamier 1995: 87). Dans cette constellation de rôles, Sony représente l'avant la mort. Car l'incestuel implique une mort, un deuil, «mais pas n'importe lequel: celui d'un proche ou peut-être un grand parent. Et pas n'importe quand: un décès déjà ancien. Parfois ce n'est pas un décès, mais une disparition; parfois même une incarcération ou un internement» (159). Le souvenir des «fleurs intactes» quand Norah enlève sa robe et la pose sur le lit de Sony, dit que ce que l'on perpétue ce n'est pas la mort, la dénonciation, mais le non-deuil de la mort. Car la dénonciation est matière à secret et elle est dans les non-dits. Et dans la chanson *Mrs Robinson* (NDiaye 2009: 29) que Norah a choisi comme sonnerie pour son téléphone:

Hide it in the hiding place where no one ever goes.
Put it in your pantry with your cupcakes.
It's a little secret just the Robinsons' affair.
Most of all you've got to hide it from the kids.¹⁷

¹⁶ Ce discours s'appuie sur les théories de P.C. Racamier (1995: 84-87).

¹⁷ Chanson de Simon & Garfunkel de 1968. Trad.: «Cache-le dans une cachette où per-

«Hide it in»; les protagonistes, comme Mrs Robinson, doivent cacher le secret; non pas dans les armoires avec les gâteaux, mais dans les tissus.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Barthes R., 1967, *Système de la mode*, Paris, Seuil.
- Freud S., 1954, *Fragments d'une analyse d'hystérie (Dora)*, in *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF.
- , 1973, *Deux mensonges d'enfants*, in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF.
- Grenier L., 2006, *Filles sans père, filles dans l'attente du père*, «Psychologie Québec» septembre 2006, en ligne: http://www.ordrepsy.qc.ca/pdf/PsyQc_Dossier_2_Grenier_Sept06.pdf (consultation: 10/10/2013).
- , 2012, *Filles sans père. L'attente du père dans l'imaginaire féminin*, s.l., Québecor.
- Hoek L.H., 1981, *La marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Hague, Moutons.
- Kapriélian N., 2009, *L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde*, «Les In Rocks» 30 août 2009, en ligne: www.lesinrocks.com (consultation: 10/10/2013).
- Larousse*, en ligne: www.larousse.fr.
- NDiaye M., 2009, *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard (Blanche).
- Racamier P.C., 1995, *L'inceste et l'incestuel*, Paris, Les éditions du Collège.
- Schnyder P.-Touidoire Surlapierre F. (eds.), 2013, *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, Paris, Classiques Garnier (Rencontres, 50).
- Sullivan P., 1989, *Le sens de l'argent. S. Freud, K. Marx, T. Bernhard*, in Aa.Vv., *L'argent*, «Communications» 50: 37-50.
- TLFi: *Trésor de la Langue Française informatisé*, en ligne: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

sonne ne va / Mets-le dans tes garde-manger avec tes petits gâteaux / C'est un secret, affaire aux Robinsons seulement / Surtout, tu dois le cacher des enfants».

«UNE FEMME DRAPÉE DANS SON DEUIL»:
LA MADRE DEL NARRATORE IN ABITO DA ETERNO LUTTO

Eleonora Sparvoli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

En réalité il y a bien loin des chagrins véritables comme était celui de maman – qui vous ôtent littéralement la vie pour bien longtemps, quelquefois pour toujours, dès qu'on a perdu l'être qu'on aime – à ces autres chagrins, passagers malgré tout comme devait être le mien, qui s'en vont vite comme ils sont venus tard, qu'on ne connaît que longtemps après l'événement parce qu'on a eu besoin pour les ressentir de le 'comprendre'; chagrins comme tant de gens en éprouvent et dont celui qui était actuellement ma torture ne se différenciait que par cette modalité du souvenir involontaire. (*Sodome et Gomorrhe*, Proust 1987-1989: t. 3, 165)

Con queste parole eloquenti il Narratore della *Recherche* distingue il proprio dolore per la morte della nonna – sperimentata nel vivo della carne solo a distanza di tempo, nella camera del Grand Hôtel di Balbec, per effetto d'un imprevisto ritorno del passato – dal dolore che per quella stessa morte prova sua madre sin dal primo istante.

È ben vero che, arrivato nella cittadina e presto conquistato dalla dolcezza pigra e sensuale della vita di mare, egli aveva d'improvviso perduto ogni interesse per i piaceri ch'essa prometteva¹ non appena un gesto – essersi inchinato con cautela, per via del cuore affaticato, a slacciarsi le scarpe – aveva rievocato la presenza amorosa della nonna, che quando alloggiava nella stanza attigua vegliava sulla sua insonnia e assecondava le sue richieste di tenerezza. Ciononostante, i tratti che il Narratore esibisce – facendo con-

¹ «Le chagrin avait aboli en moi la possibilité du désir aussi complètement qu'une forte fièvre coupe l'appétit» (*Sodome et Gomorrhe*, Proust 1987-1989: t. 3, 164-165).

gedare Albertine giunta all'albergo per salutarlo, e poi scrivendo a Mme de Cambremer per declinare il suo invito – sono solo in apparenza quelli del lutto. Certo, egli sperimenta la crudele frustrazione che incontra il desiderio quando – ancora caldo e appassionato – si rivolge ad un essere ormai assente:

Et maintenant que ce même besoin renaissait, je savais que je pouvais attendre des heures après des heures, qu'elle [la grand-mère] ne serait plus jamais auprès de moi, je ne faisais que de le découvrir parce que je venais, en la sentant pour la première fois, vivante, véritable, gonflant mon cœur à le briser, en la retrouvant enfin, d'apprendre que je l'avais perdue pour toujours. (*Sodome et Gomorrhe*, Proust 1987-1989: t. 3, 154-155)

E tuttavia questa lancinante sofferenza è destinata a dissolversi senza essere obbligata a percorrere le tappe dolorose dell'elaborazione del lutto. Nel modo in cui si manifesta essa rappresenta infatti l'illustrazione più lampante di quelle 'intermittenze del cuore' a cui questa sezione del romanzo è intitolata, le quali, più che rivelarci la nostra facoltà di conservare intatti i ricordi più cari, ci fanno scoprire sino a che punto siamo capaci di dimenticarli!

Aux troubles de la mémoire sont liées les intermittences du cœur. C'est sans doute l'existence de notre corps, semblable pour nous à un vase où notre spiritualité serait enclose, qui nous induit à supposer que tous nos biens intérieurs, nos joies passées, toutes nos douleurs sont perpétuellement en notre possession [...]. En tout cas si elles restent en nous, c'est la plupart du temps dans un domaine inconnu où elles ne sont de nul service pour nous, et où même les plus usuelles sont refoulées par des souvenirs d'ordre différent et qui excluent toute simultanéité avec elles dans la conscience. (*Sodome et Gomorrhe*, Proust 1987-1989: t. 3, 153-154)

Non a caso il Narratore che si era rimproverato – prima del subitaneo riaffiorare del ricordo – di aver così poco rimpianto la nonna morta, si attaccherà a questo dolore con tutte le sue forze, come per spiare l'imperdonabile colpa dell'oblio, in cui ha la desolata certezza di ricadere... Scrutandosi con timore e diffidenza, osserverà l'affievolirsi del suo patire, e poi sarà di nuovo sopraffatto da un desiderio di felicità.

Certo ci sarà un giorno – il Narratore ce lo anticipa proprio in questo luogo² – in cui il rimpianto d'un essere perduto sembrerà una ferita imme-

² «Quant à un chagrin aussi profond que celui de ma mère, je devais le connaître un jour, on le verra dans la suite de ce récit» (*Sodome et Gomorrhe*, Proust 1987-1989: t. 3, 165).

dicabile aperta in pieno petto, e parranno sconfinati i luoghi della terra che recano l'impronta dell'assente: sarà il tempo della fuga e poi della morte di Albertine. Il lutto del Narratore in quell'occasione mostrerà tutti i caratteri indicati nella descrizione che ne dà Freud³, attraversando quel doloroso processo in cui il soggetto deve recidere – ad uno ad uno – tutti i suoi legami con l'oggetto perduto: «Pour me consoler, ce n'est pas une, c'est d'innombrables Albertine que j'aurais dû oublier. Quand j'étais arrivé à supporter le chagrin d'avoir perdu celle-ci, c'était à recommencer avec une autre, avec cent autres» (*Albertine disparue*, Proust 1987-1989: t. 4, 60). E tuttavia quel percorso che assorbe ogni energia vitale durerà – per riprendere la citazione da cui siamo partiti – «bien longtemps», ma non «pour toujours».

Osserviamo invece l'attitudine della madre, che il Narratore riesce finalmente a comprendere, a Balbec, proprio in virtù del dolore sconosciuto che avverte in sé:

Pour la première fois je compris que ce regard fixe et sans pleurs (ce qui faisait que Françoise la plaignait peu)⁴, qu'elle avait depuis la mort de ma grand-mère, était arrêté sur cette incompréhensible contradiction du souvenir et du néant. D'ailleurs, quoique toujours dans ses voiles noirs, plus habillée dans ce pays nouveau, j'étais plus frappé de la transformation qui s'était accomplie en elle. Ce n'est pas assez de dire qu'elle avait perdu toute gaieté; fondue, figée en une sorte d'image implorante, elle semblait avoir peur d'offenser d'un mouvement trop brusque, d'un son de voix trop haut, la présence douloureuse qui ne la quittait pas. (*Sodome et Gomorrhe*, Proust 1987-1989: t. 3, 165-166)

L'impressione dominante è quella dell'immobilità scultorea, in cui ogni segnale di vita – persino il fluire del pianto – si è arrestato: come un abitante di Pompei, fisso per sempre nella postura in cui la catastrofe lo ha colto, la madre del Narratore si è pietrificata in uno sguardo senza più attese, nel momento in cui ha compreso che sua madre – colpita da un attacco agli Champs Elysées – è perduta: «Dès mes premiers mots, le visage de ma mère atteignit au paroxysme d'un désespoir pourtant déjà résigné [...]. Son visage pleurait sans larmes» (*Le Côté de Guermantes*, Proust 1987-1989: t. 2, 614). Ospitando in sé l'impalpabile e però assillante presenza di una morta, ella appare più che mai il suo monumento funebre, l'altorilievo che ne richiama le fattezze per perpetuarne il ricordo: «Dès que je la vis entrer dans son manteau de crêpe, je m'aperçus – ce qui m'avait échappé à Paris – que ce n'était plus ma mère que j'avais sous les yeux, mais ma grand-mère»

3 Cf. Freud (1917).

4 Sul confronto tra il dolore muto della madre e la sofferenza 'esibita' di Françoise si legga Le Roux-Kieken (2005: 130-156).

(*Sodome et Gomorrhe*, Proust 1987-1989: t. 3, 166). In una sorta di culto idolatra di sua madre, la madre del Narratore non soltanto non può separarsi dai suoi oggetti preferiti – la sua borsa, i suoi libri – ma ha persino abolito in sé tutto quanto la separava da lei – la gaiezza, il buon senso di ascendenza paterna – facendo della sua esistenza la continuazione di quella dell'assente.

Una simile trasformazione potrebbe tuttavia apparirci una delle tappe del lutto⁵ se non scopriremmo che, a distanza di molto tempo, durante il viaggio del Narratore a Venezia, l'attitudine materna non è affatto cambiata. E tanto più tale fissità c'impresiona poiché ancora una volta essa è – implicitamente, in questo caso – confrontata alla mutevolezza del cuore del Narratore, per il quale invece, proprio nella città italiana, si perfeziona l'oblio di un'altra morta: Albertine⁶.

Il Narratore ci descrive una madre che – affacciata alla finestra dell'albergo – ha avvolto i suoi capelli, divenuti ormai bianchi (mentre a Balbec erano ancora grigi)⁷, in un velo del medesimo colore, allo scopo di apparire al figlio meno in lutto⁸. Scrupolo tanto più struggente agli occhi dell'eroe, il quale indovina facilmente l'intenzione amorosa che ispira alla donna la maldestra dissimulazione del suo dolore inconsolabile. Solo poche righe più avanti ella riapparirà infatti, nella penombra del battistero, «drapée dans son deuil [...], aux yeux tristes, dans ses voiles noirs» (*Albertine disparue*, Proust 1987-1989: t. 4, 225). Ed è proprio in tale veste che – conquistatasi a San Marco uno spazio a lei specialmente consacrato – non cesserà più di dimorarvi⁹.

Ebbene, per quale ragione in un libro intitolato nella prima intenzione di Proust all'intermittenza dei sentimenti¹⁰, e che non cessa di mostrare l'inesorabile azione dell'oblio su ogni passione umana, l'autore ci consegna invece un personaggio murato nella memoria, incrollabilmente fedele al proprio lutto?

Una pagina dell'incompiuto *Jean Santeuil* – fra le più esplicite e conturbanti che ci abbia lasciato Proust¹¹ – suggerisce una prima possibile risposta. Vi si racconta di una violenta lite fra l'eroe e i suoi genitori, a seguito della quale Jean, ritiratosi nella sua camera e avendo frugato, infreddolito e in preda ad una rabbia incontrollabile, nel suo guardaroba, ne aveva estratto

5 In verità Freud (1917) ritiene che il meccanismo d'identificazione dell'io con l'oggetto d'amore perduto avvenga piuttosto nel caso del malinconico, tipo psicologico a cui per molti versi, come si vedrà nel prosieguo dell'articolo, la madre del Narratore si apparenta.

6 Secondo Carlos Besa (1993), tale oblio sarebbe apparente, vero soltanto nello strato cosciente della psiche: tutta una serie di indizi reperibili nel racconto veneziano indicherebbero infatti che nell'inconscio del Narratore Albertine è più che mai viva e presente.

7 Cf. *Sodome et Gomorrhe* (Proust 1987-1989: t. 3, 513).

8 Cf. *Albertine disparue* (Proust 1987-1989: t. 4, 204).

9 Cf. *Albertine disparue* (Proust 1987-1989: t. 4, 225).

10 È in effetti con il titolo generale di *Les intermittences du cœur* (dittico comprendente *Le Temps perdu* e *Le Temps retrouvé*) che Proust, nel 1913, aveva affidato il suo testo alle cure dell'editore Grasset, ed è solo con il primo volume già in bozze ch'egli aveva invece optato per *À la recherche du temps perdu*.

11 L'episodio tornerà nella *Recherche* in una forma succinta e generalizzata, disseccata di qualunque affettività morbosa (cf. *Du côté de chez Swann*, Proust 1987-1989: t. 1, 154).

per errore un cappotto di velluto di sua madre che – dimenticando d'improvviso ogni rancore – aveva stretto a sé aspirandone il profumo... La mente gli era di colpo tornata ai tempi in cui, bella e giovane, senza dolori e con in cuore grandi speranze per il futuro del figlio, ella si vestiva per andare a teatro. Ora invece:

La mort de son père, la paresse de Jean, la maladie, la fuite de la jeunesse l'avaient changée. Et comme elle ne remettrait jamais ce petit manteau trop jeune pour son âge, trop riant pour son deuil éternel, trop étroit pour son embonpoint, trop suranné pour les modes nouvelles, jamais plus il ne la retrouverait ainsi.
(Proust 1971: 420)

In questo passaggio in cui la morbosa dolcezza dell'amore filiale del protagonista si mescola al senso di colpa d'aver tradito le attese materne, ciò che attira la nostra attenzione è il sintagma «deuil éternel». Sin dalle pagine giovanili, dunque, Proust ha voluto attribuire alla figura della madre un'attitudine di immutabilità luttuosa. In tale brano, in verità, l'impressione è ch'ella porti il lutto non soltanto del padre morto, ma anche della propria fiduciosa giovinezza: un'età, per sempre svanita, in cui la simbiosi tra lei e suo figlio era senz'ombra... Perdita, quest'ultima, che nessun oblio potrà cancellare. Così, il lutto eterno di cui Proust veste la madre testimonia al contempo d'un legame spezzato e dell'unico possibile tentativo di tenerlo in vita, non cessando mai più di ricordarlo.

L'urgenza di accostare, nella medesima frase, il nome della madre e l'aggettivo «éternel» appare ancor più lacerante nella *Recherche*, scritta quando Mme Proust è ormai morta. È stato sovente detto che tale morte è indicibile per lo scrittore¹², il quale nel romanzo può raccontarla solo indirettamente, adombrandola in quella della nonna dell'eroe¹³. E tuttavia non basta questo spostamento metonimico a cancellare le tracce di una perdita che segna uno spartiacque nella vita di Proust. La figura materna sopravvive infatti nel romanzo nell'unica forma che possa rendere ragione della sua natura di assente e presente al contempo: proprio a partire dal momento in cui la nonna si ammala irrimediabilmente (di un male che prende a prestito più di un tratto da quello che aveva stroncato Mme Proust)¹⁴, l'esistenza della

12 Così si esprime Michel Schneider nel suo splendido *Maman* (1999): «Dans les esquisses du *Contre Sainte-Beuve*, il est certes question de la mort de la mère, évoquée à travers des rêves, mais Proust écarta de sa version définitive tout ce qui pourrait indiquer que Maman était morte. Sous l'effet de persistance de l'infantile et captif à perpétuité des images inconscientes, le narrateur, comme les petits enfants, relègue dans l'impensable et l'irreprésentable la mort de ses parents» (250).

13 Su questo tema si veda, fra gli altri, l'interessante articolo di Jo Yoshida (1992), che mostra tale sovrapposizione fra le due figure ricorrendo all'analisi di alcuni avantesti proustiani relativi all'episodio di Balbec.

14 La madre di Proust è in effetti colta a Evian – come la nonna del Narratore – da terribili crisi di uremia e da un'afasia (riecheggiata nell'«embarras de la parole» della nonna, *Le Côté*

madre del Narratore si cristallizza nel lutto, la condizione che – sospendendo qualunque desiderio rivolto al mondo della vita¹⁵ (cui è preferita la stretta prossimità con l'essere scomparso) – si avvicina di più alla morte. Così, ritrarre la madre come eternamente ammantata di nero significa prestarle una sopravvivenza quasi spettrale: quella di una morta la cui immagine non ci abbandona... Alla fine di quel soggiorno a Balbec in cui il ricordo della nonna era violentemente riemerso nel cuore del Narratore, per poi di nuovo lasciar spazio al piacere e al desiderio, ecco come gli appare sua madre:

Ses cheveux en désordre où les mèches grises n'étaient point cachées et serpentaient autour de ses yeux inquiets, de ses joues vieilles, la robe de chambre même de ma grand-mère qu'elle portait, tout m'avait pendant une seconde empêché de la reconnaître et fait hésiter si je dormais ou si ma grand-mère était ressuscitée. (*Sodome et Gomorrhe*, Proust 1987-1989: t. 3, 513)

Il termine «ressuscitée» tradisce a nostro avviso l'intenzione straziante con cui Proust inventa questo misterioso personaggio che si sottrae – per la sua fissità quasi sacrale – alla logica distruttiva cui tutti gli altri soccombono. Straziante perché vi è contenuta l'ambivalenza in cui consiste ogni amore umano: rivolto ad un oggetto da cui vorremmo al contempo non esser mai separati – per paura di morire – e separarci, per paura di non vivere. Così, nell'angoscia inconfessabile di sentire che il lutto per la morte dell'adorata madre non era affatto eterno¹⁶ (se lo fosse stato, nessun'opera avrebbe potuto costruirsi)¹⁷, Proust attribuisce a lei quella sovrumana forza – ch'egli non possiede – di resistere all'oblio. Non è un caso che, nell'episodio da cui la nostra analisi è partita, il Narratore si compiaccia, in certo modo, del dolore nuovo che gli ha donato il ricordo spontaneo della nonna, poiché esso lo rende un po' più degno di sua madre: «Il me semblait que j'étais moins indigne de vivre auprès d'elle, que je

de Guermantes, Proust 1987-1989: t. 2, 628) che cercherà di dissimulare ai suoi cari (cf., fra gli altri, Tadié 1996: 778-780).

15 Su questo tema si vedano le pagine lucide e toccanti con cui Roland Barthes (2009) racconta – spesso attraverso la mediazione della parola proustiana – il proprio lutto per la scomparsa dell'amatissima madre.

16 «On supposera qu'en prêtant au jeune homme un chagrin intermittent après la mort de sa grand-mère, Proust masque l'indicible aveu: je me suis par moments découvert, après la mort de ma mère, moins vivement affligé que je n'aurais imaginé» (Rey 2000: 177).

17 Michel Schneider sostiene che il vero interdetto materno non riguardò, nel caso di Proust, la sua omosessualità – che fu una «sexualité d'enfant, cherchant des jeux maternels avec des garçons» (1999: 74) – ma il suo accesso alla scrittura dell'opera, unico luogo in cui egli poteva non soltanto manifestare una fecondità adulta, genitale (Schneider fa notare che Proust definisce gli scrittori senza libro come 'celibi dell'arte'), ma anche creare nella disseminazione, nella perdita di sé. «Le seul désir des mères à l'égard de leur fils est que surtout il ne leur arrive rien. Désir terrible, si l'on songe, quoique inspiré de la bonté la plus pure. Mme Proust y parvint, un temps. [...] Aussi longtemps qu'elle fut en vie, il ne lui arriva rien. Ou presque [...]. Mais deux choses arrivèrent. Elle mourut. Il écrivit» (31-32).

la comprendrais mieux, maintenant que toute une vie étrangère et dégradante avait fait place à la remontée des souvenirs déchirants qui ceignaient et ennoblièrent mon âme comme la sienne de leur couronne d'épines» (*Sodome et Gomorrhe*, Proust 1987-1989: t. 3, 165). Il passo ci conferma più che mai, dunque, come attraverso quel lutto senza risoluzione la figura della madre sia divinizzata¹⁸: laddove l'intero romanzo ne rappresenta invece la profanazione¹⁹!

È stato da più parti osservato come la scrittura dell'opera, cominciata da Proust nella volontà di celebrare la madre perduta²⁰, costituisca invece per il nostro autore il luogo della radicale separazione da lei. Accanto al figlio – in anima e corpo – nell'impresa delle traduzioni ruskiniane (in un lavoro, cioè, perseguito nel solco protettivo della parola d'un maestro) ella non può più accompagnarlo – neppure in spirito – nella *Recherche*: avventura solitaria e coraggiosa d'un creatore, esplorazione di luoghi ove la simbiosi con la madre non avrebbe mai consentito di arrivare. Discesa in inferni personali²¹, di cui ella non avrebbe potuto, né voluto, sospettare l'esistenza. Scrive mirabilmente Michel Schneider:

Maman voulait bien que Proust écrive, non qu'il soit écrivain. Seulement qu'il soit un Swann, un joli cygne noir, l'ornement d'une soirée, le disert faiseur de mots, une plume brillante comme un sceptre d'or. Mais Proust eut la plume sale, ébréchée à force de revenir gratter les cicatrices de ses personnages, et la mania comme un scalpel, ignorant la peur de faire mal et le souci de faire beau. (1999: 185)

Tuttavia l'indispensabile valicamento del confine amorevole e asfissiante tracciato dalla madre²² non è, per Proust, senza rimorsi. Ed è proprio tale

18 Su questo punto la nostra analisi diverge da quella di Aude Le Roux-Kieken (2005), secondo cui quello della madre del Narratore sarebbe invece implicitamente additato da Proust come un modello negativo di lutto idolatrico.

19 È questa l'opinione – da noi pienamente condivisa – espressa da Pierre-Louis Rey, nell'articolo già citato (2000). Secondo Marie Miguet-Ollagnier (1991), a risacralizzare la funzione materna (largamente profanata nella *Recherche*) sarebbe l'episodio di *Albertine disparue*, ambientato nel battistero di San Marco, nel quale Proust suggerisce un'analogia fra la madre dell'eroe (che pone sulle spalle del figlio uno scialle per ripararlo dal freddo) e gli angeli che – nell'iconografia tradizionale della scena – hanno le braccia coperte da un panno con cui avvolgeranno Cristo dopo il battesimo. Al riguardo, si veda anche Beretta Anguissola (1999).

20 A proposito del progetto su *Sainte-Beuve* – la cui stesura evolverà in quella del romanzo vero e proprio – Proust scrive a George de Lauris nel dicembre 1908: «Je vais écrire quelque chose sur Sainte-Beuve. J'ai en quelque sorte deux articles bâtis dans ma pensée (articles de revue). L'un est un article de forme classique, l'essai de Taine moins bien. L'autre débiterait par le récit d'une matinée, Maman viendrait près de mon lit et je lui raconterais un article que je vais faire sur Sainte-Beuve. Et je le lui développerai. Qu'est-ce que vous trouvez le mieux?» (Proust 1981: 320).

21 Cf. Pierre-Louis Rey (2014).

22 «Le héros n'accomplit sa destinée – schéma classique des vies héroïques et de celle du Christ lui-même – qu'à condition de quitter ses parents – fût-ce au prix d'une désobéissance» (Rey 2000: 178).

lacerazione che a nostro avviso egli vuol mettere in scena quando sdoppia la figura di Jeanne Weil in due personaggi. Il primo è quello della nonna, la cui corposa presenza nel romanzo si conclude con la lunga sequenza dedicata all'agonia e alla morte: che apre lo spazio, nel cuore del nipote, al dolore della perdita ma anche a quel necessario oblio che l'opera d'arte, lungi dal riparare, accentuerà:

J'avais beau croire que la vérité suprême de la vie est dans l'art, j'avais beau, d'autre part, n'être pas plus capable de l'effort de souvenir qu'il m'eût fallu pour aimer encore Albertine que pour pleurer encore ma grand-mère, je me demandais si tout de même une œuvre d'art dont elles ne seraient pas conscientes serait pour elles, pour le destin de ces pauvres mortes un accomplissement. [...] Mais devais-je me scandaliser de cette infidélité posthume et que tel ou tel pût donner comme objet à mes sentiments des femmes inconnues, quand cette infidélité, cette division de l'amour entre plusieurs êtres, avait commencé de mon vivant et avant même que j'écrivisse? (*Le Temps retrouvé*, Proust 1987-1989: t. 4, 481)

Il secondo personaggio è quello della madre, che del primo diviene l'ombra sopravvivate ma non più viva, chiusa nel suo lutto come in un mausoleo che le rende eterno omaggio, salvandola dall'estremo tradimento cui sono esposti tutti gli esseri che trasmigrano nei romanzi. Non a caso ella scomparirà da quella *matinée Guermantes*²³ in cui si offre al Narratore non soltanto la forma, ma anche la materia dell'opera a venire: come se sua madre, di quella materia, non dovesse essere parte...

Tale volontà di sottrarre la figura materna al crogiuolo della creazione – dove tutto si distrugge per riplasmarsi in nuove forme – trapela anche, a nostro avviso, da certe sfasature cronologiche presenti in alcuni passaggi della *Recherche* dove si parla di lei: il primo collocato nel cuore della scena del bacio – negato e poi concesso in una pienezza inaspettata – a Combray, gli altre due durante il soggiorno veneziano. In questi luoghi del romanzo, Proust introduce bruscamente un presente che non è il tempo dell'apprendistato del suo eroe narrante (raccontato al passato remoto) – tempo nel quale la madre è viva – ma quello dell'enunciazione del Narratore, ambiguamente coincidente, agli occhi di chi legge, col tempo della scrittura dell'autore: tempo in cui si lascia intendere ch'ella sia ormai morta (e così è, in effetti, nella realtà). Ecco i passi:

23 Sulla sparizione della figura materna dal finale della *Recherche* si vedano ancora le illuminanti pagine di Pierre-Louis Rey (2000), nelle quali si ipotizza che tale cancellazione risponda alla volontà proustiana di salvare la figura materna dall'estrema profanazione.

Il y a bien longtemps [...] que mon père a cessé de pouvoir dire à maman: «Va avec le petit». La possibilité de telles heures ne renaitra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvais seul avec maman. (*Du côté de chez Swann*, Proust 1987-1989: t. 1, 36-37)

Et si depuis, chaque fois que je vois le moulage de cette fenêtre [la finestra a ogiva dell'albergo veneziano da cui la madre saluta il figlio] dans un musée, je suis obligé de retenir mes larmes, c'est tout simplement parce qu'elle ne me dit que la chose qui peut le plus me toucher: «Je me rappelle très bien votre mère». (*Albertine disparue*, Proust 1987-1989: t. 4, 205)

Une heure est venue pour moi où quand je me rappelle le baptistère [...] il ne m'est pas indifférent que dans cette fraîche pénombre, à côté de moi il y eût une femme drapée dans son deuil [...] et que cette femme [...] ce soit ma mère. (t. 4, 225)

Non è senza importanza il fatto che, in tutti e tre i luoghi evocati, lo spostamento temporale sia legato ad un atto consapevole di memoria. Il Narratore dice: «se presto l'orecchio», «ogni volta che vedo», «quando mi ricordo», come se volesse affermare che l'immagine di sua madre, sfuggendo all'arbitrio delle reminiscenze involontarie – che sono tuttavia il fondamento dell'opera... – giace in uno strato appena sotto la coscienza, da cui, ad ogni istante, può esser riportata alla luce.

Alla madre è dunque concesso, nella *Recherche*, uno statuto che nessun altro personaggio possiede²⁴: ella vive in una sorta di limbo, a metà strada fra verità e finzione, esistenza e letteratura.

La psicanalisi insegna come una pulsione indirizzata verso un oggetto imprevedibile – per interdizione, rifiuto, o irrimediabile scomparsa – può sublimarsi in un desiderio più elevato, di cui, ad esempio, la creazione artistica

24 Forse soltanto Swann, autentico doppio dell'eroe, in cui l'autore sembra aver proiettato, esorcizzandole, le sue angosce di fallimento, e al quale il Narratore si rivolge – nel punto del romanzo in cui è annunciata la sua morte – come ad un essere reale (come al suo modello Charles Haas, in verità, ritratto in un celebre quadro di Tissot) che accederà – grazie alla sua penna – ad una nuova vita immortale: «Et pourtant, cher Charles Swann, que j'ai si peu connu quand j'étais encore si jeune et vous près du tombeau, c'est déjà parce que celui que vous deviez considérer comme un petit imbécile a fait de vous le héros d'un de ses romans, qu'on recommence à parler de vous et que peut-être vous vivrez. Si dans le tableau de Tissot représentant le balcon du Cercle de la rue Royale, où vous êtes entre Gallifet, Edmond de Polignac et Saint-Maurice, on parle tant de vous, c'est parce qu'on voit qu'il y a quelques traits de vous dans le personnage de Swann» (*La Prisonnière*, Proust 1987-1989: t. 3, 705). Su questo tema si veda il bellissimo studio di Henri Raczymow (1989).

costituisce uno splendido adempimento. Nessuna sublimazione, tuttavia, è mai perfetta²⁵: residui di realtà – opachi, grumosi – resistono al processo che vorrebbe discioglierli in una forma superiore, e finiscono per aggirarsi nell'opera come frammenti di un altro mondo – quello della vita – che obbedisce a leggi differenti. È questo il caso, a mio avviso, della madre del Narratore – incancellabile traccia della madre reale, perduta²⁶: macchia scura sulla marina di Balbec, iridata di colori impressionisti:

Elle voulut descendre sur la digue voir cette plage dont ma grand-mère lui parlait tous les jours en lui écrivant. Tenant à la main l'«en-tout-cas» de sa mère, je la vis de la fenêtre s'avancer toute noire, à pas timides, pieux, sur le sable que des pieds chéris avaient foulé avant elle, et elle avait l'air d'aller à la recherche d'une morte que les flots devaient ramener. (*Sodome et Gomorrhe*, Proust 1987-1989: t. 3, 167)

Paralizzata nel lutto – come l'Andromaca baudelairiana per sempre incurvata sulla tomba vuota di Ettore²⁷ – la madre del Narratore è al pari di lei condannata alla melanconica²⁸ ripetizione di gesti rituali, che mai le restituiranno l'essere amato: «Tous les jours suivants ma mère descendit s'asseoir sur la plage, pour faire exactement ce que sa mère avait fait» (*Sodome et Gomorrhe*, Proust 1987-1989: t. 3, 167). Così, vagando ai bordi dell'opera – come del mare aperto la cui onda lambisce i suoi abiti neri – ella ci ricorda lo scacco che è alla base d'ogni scrittura: tentativo mirabile, ma infine vano, di riparare a un'assenza.

25 Su questo tema si rimanda ai saggi di M. Recalcati (2009; 2011).

26 Sul particolare statuto della figura materna nel romanzo, ha scritto mirabili pagine Stefano Agosti (1997), concentrandosi in particolare sull'episodio veneziano e sul singolare presente che Proust utilizza nel passaggio dedicato alla visita del Battistero. Attraverso un percorso che, pur nelle differenze, interseca il nostro in più di un punto – laddove per esempio identifica la collocazione che Proust attribuisce alla madre dell'eroe (ed anche, a suo avviso, ad Albertine) con quella zona della psiche che la psicanalisi definisce come 'cripta' («spazio allogeno incluso [incistato] nel Soggetto, incorporato e non introiettato, vale a dire presente nell'io ma sottratto al metabolismo dell'inconscio [...] inclusivo non tanto del rimosso [...] quanto di "resti" non assimilabili all'elaborazione inconscia [resti paragonabili alle pietre, ai calcoli, presenti nell'organismo somatico], [...] il luogo più fondo, più interno del Soggetto, su cui egli non ha più presa: non solo a livello cosciente ma nemmeno a livello inconscio»: 27) – Agosti approda ad una conclusione – straordinariamente suggestiva – che in qualche modo conforta la nostra analisi: «Ciò che 'resta' di lei [della madre] vive, da sempre e per sempre, in un altro luogo: nella cripta di quel Battistero fuori del tempo, che apre, nella struttura così compatta della *Recherche*, il proprio spazio allogeno, e finisce per ancorare il grande libro fuori del sapere, fuori della memoria, fuori del conoscere» (29).

27 Cf. Charles Baudelaire, «Le Cygne», v. 39.

28 Vedi *supra* nota 6.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Proust M., 1971, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, P. Clarac-Y. Sandre (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1987-1989, *À la recherche du temps perdu*, 4 t., J.-Y. Tadié (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1981, *Correspondance de Marcel Proust*, t. 8 (1908), P. Kolb (ed.), Paris, Plon.
- Agosti S., 1997, *Realtà e metafora. Indagini sulla «Recherche»*, Milano, Feltrinelli.
- Barthes R., 2009, *Journal de deuil*, Paris, Seuil / Imec.
- Beretta Anguissola A., 1999, *Proust e la Bibbia*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline.
- Besa C., 1993, *Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil*, «Bulletin Marcel Proust» 43: 103-111.
- Freud S., 1978, *Lutto e melanconia*, in *Metapsicologia*, trad. dal tedesco di R. Colorni, Torino, Bollati Boringhieri (ed. orig: 1917, *Trauer und Melancholie*).
- Le Roux-Kieken A., 2005, *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Champion.
- Miguet-Ollagnier M., 1991, *La «Recherche»: tombeau d'Adrien Proust?*, «Bulletin d'informations proustiennes» 22: 99-109.
- Raczymow H., 1989, *Le cygne de Proust*, Paris, Gallimard.
- Recalcati M., 2009, *Lavoro del lutto, melanconia e creazione artistica*, Alberobello, Poiesis.
- , 2011, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Milano, Mondadori.
- Rey P.-L., 2000, *Profanation et adoration chez Marcel Proust. L'effacement de la mère*, in J.-M. Wittmann (ed.), *Amoralité de la littérature, morales de l'écrivain*, Paris, Champion: 177-183.
- , 2014, *J'avais retraversé le fleuve aux ténébreux méandres'. Enfers païens et enfer chrétien chez Marcel Proust*, in L. Nissim-A. Preda (eds.), *Les lieux de l'enfer*, Milano, Led: 229-240.
- Schneider M., 1999, *Maman*, Paris, Gallimard.
- Tadié J.-Y., 1996, *Marcel Proust. Biographie*, t. 1, Paris, Gallimard.
- Yoshida J., 1992, *La grand-mère retrouvée. Le procédé de montage des 'intermittences du cœur'*, «Bulletin d'informations proustiennes» 23: 43-64.

PHOTOGRAPHIE ET VÊTEMENTS DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN: LA 'TOILETTE DE L'INTIMITÉ'

Valeria Sperti
UNIVERSITÀ DELLA BASILICATA

I. INTRODUCTION

Si la photographie et la littérature appartiennent à deux statuts différents et de ce fait sont intrinsèquement incomparables, la critique des dispositifs, mise en place par Philippe Ortel (2002) privilégie l'analyse de leur relation en s'appuyant sur un recentrage de la représentation visuelle:

Les relations potentielles entre l'écriture et l'image photographique ou, pour le dire autrement, entre un texte à lire et une texture à voir, s'annoncent comme un champ dynamique de contaminations réciproques ouvert à tout genre d'expérimentation. (Schincariol 2010: 12)

Dès l'invention du médium photographique, fixée en France en 1839, date de la présentation officielle de la technique daguerréotypique aux Académies des Sciences et des Beaux-Arts, les écrivains s'y trouvent confrontés. Les descriptions réalistes sont soumises aux nouveaux recadrages propres de l'optique photographique. Toute description romanesque n'est plus 'innocente', du point de vue iconique, mais chargée du philtre que l'objectif photographique impose, y stratifiant des significations nouvelles.

2. L'HABIT ET LA PHOTO

Quant aux vêtements, leur valence sémantique dans la caractérisation des personnages du roman du XIX^e siècle est bien connue: arrivé à Paris,

Lucien Chardon, héros des *Illusions Perdues* et homme de province ambitieux, se fait d'emblée l'idée que les toilettes élégantes étalées dans les magasins de luxe sont le moyen le plus sûr pour mener sa conquête du grand monde. Ayant dépensé une fortune pour s'habiller de pied en cap, il ne perd pas pour autant l'air provincial qu'il voulait à tout prix dissimuler sous cette «élégance empruntée [qui] le faisait ressembler à un premier garçon de noces» (Balzac 1974: 186). De même, l'impitoyable narrateur anonyme de l'*incipit* de *Madame Bovary* insiste sur la mise étriquée, inadéquate du «nouveau venu» – Charles Bovary – qui vient d'être introduit en cinquième: «Son habit-veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner aux entournures [...] ses jambes [...] sortaient d'un pantalon jaunâtre très tiré par les bretelles. Il était chaussé de souliers forts, mal cirés, garnis de clous» (Flaubert 1972: 21). Dans les deux romans les descriptions des vêtements constituent une mise en abyme métaphorique du destin des protagonistes: le premier est *overdressed* pour son entrée théâtrale et mondaine dans le haut-Paris, le second est *underdressed* pour son début scolaire et romanesque. Pour tous les deux, ces séquences, se focalisant sur les détails de leurs habits, préfigurent un destin de perdants: l'élégance affichée de Lucien Chardon et la gaucherie vestimentaire de Charles Bovary stigmatisent leur position à côté du milieu social qui les entoure et, plus significativement, leur appréhension erronée du monde (Nissim 2003: 889-897).

Les détails concernant les habillements peuvent être d'autant plus significatifs qu'ils ne sont pas insérés dans une description de vêtements, mais utilisés dans leur sens figuré pour qualifier une situation ou une action. La violence des fusillades pendant les journées révolutionnaires de 1848 est décrite dans *L'Éducation sentimentale* à l'aide d'une métonymie: «tout à coup, éclata derrière eux [Frédéric et Rosanette] un bruit, pareil au craquement d'une immense pièce de soie que l'on déchire. C'était la fusillade du boulevard des Capucines» (Flaubert 1969: 307). Selon Yvan Leclerc (1997: 78-81), le choix de juxter la notation sonore avec la référence à une texture spécifique, la soie – élément féminin, érotiquement allusif – suggère au lecteur l'enchevêtrement subtil entre les conflits socio-politiques de la grande histoire et les vaines escarmouches amoureuses de la petite histoire de Frédéric. Le son de la lacération en vient à symboliser tant l'amour 'déchiré' de Frédéric pour Mme Arnoux que l'acte charnel imminent avec Rosanette, alter-ego sexuel et dégradé de Mme Arnoux.

Dans le roman du dix-neuvième siècle la description d'habits connote socialement les héros et contribue à préciser leurs individualités et leurs gestes. L'insistance du narrateur balzacien sur l'accoutrement de Lucien et celle du narrateur flaubertien sur la tenue de Charles favorisent la visualisation des personnages, entamant la réconciliation entre vision et diction que le dispositif photographique préconise¹. L'empathie que le lecteur éprouve

1 «Avec Balzac, les conditions d'un recentrage du texte autour du visible sont en place

pour ces créatures romanesques passe par la mentalisation et la reconstruction qu'il infère à partir de leurs descriptions. Les vêtements contribuent au plaisir du texte, leur fonction complétive acquiert une valeur significative dans cette littérature devenue «exposante» (Ortel 2002: 206-216).

3. L'HABIT ET LA PHOTO DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN

Le statut de la description vestimentaire, conjugué à la présence du dispositif photographique, connaît une évolution importante au moment où les clichés apparaissent dans le texte littéraire. L'image argentique peut être évoquée *in absentia*, ou bien englobée dans le récit. Dans le deux cas, le cliché n'est plus sous-jacent au texte, présent en tant que dispositif optique, comme dans les exemples de Balzac et de Flaubert que nous venons de citer, mais il se juxtapose à lui par contiguïté: l'image, reproduite, est typographiquement contiguë à l'écriture, tout comme l'*ekphrasis* photographique est sémiotiquement contiguë à l'image qu'elle décrit².

Ce changement de perspective est important, la qualité des *ekphrasis* se modulant selon deux cas de figure: si l'image est présente, l'*ekphrasis* sera complétive, si elle est absente, elle sera substitutive (Montémont 2008: 460). Quant aux vêtements, il nous semble que leur fonction d'aide à la visualisation s'estompe. En 1892 le premier roman photographique paru en français, *Bruges-la-Morte* (Rodenbach 1998), évoque dans ses clichés la ville déserte dont les immeubles et les églises se reflètent dans l'eau des canaux et dans le récit raconte le désespoir d'un veuf – Hugues Viane – hanté par une actrice qui ressemble de manière extraordinaire à sa femme morte. Ce jeu de reflets conduira le protagoniste à la folie homicide. Les prodromes de cette tragédie sont annoncés par une notation vestimentaire: «Hugues avait éprouvé une grande désillusion depuis le jour où il eut ce bizarre caprice de vêtir Jane d'une des robes surannées de la morte. Il avait dépassé le but» (177). La mise de la morte endossée par Jane est un travestissement, il révèle au héros la distance impossible à combler entre sa femme décédée et son reflet, la femme vivante. De ce fait, Jane est un imposteur parce que déguisée et cette évidence prime sur les détails qualificatifs des vêtements qui sont absents. La photo entre donc dans le récit français à l'orée du XX^e siècle sous le signe du camouflage, de l'artifice.

Le roman français contemporain manifeste encore un vif intérêt à l'égard de l'image argentique qu'il incorpore dans le récit sous forme de thème narratif, descriptif ou de présence iconographique. Dans les exemples extraits

[...]. Le monde extérieur y tient une place moins grande que chez les écrivains de la génération suivante, Flaubert par exemple, dont l'obsession [...] est de 'faire voir' les choses, grâce à l'unité indissoluble du fond et de la forme [...]. Sa haine de la photographie ne s'explique que parce qu'il explore en partie les mêmes territoires qu'elle» (Ortel 2002: 206-207).

2 Sur le rapport analogique entre photographie et réalité, cf. Schaeffer (1987).

des récits du XIX^e siècle que nous venons de mentionner, le rapport entre la visualisation romanesque et la présence de détails vestimentaires a une fonction déterminative, explicative.

Même si l'intérêt iconographique persiste et que ces détails vestimentaires se retrouvent dans la littérature fictionnelle plus récente, nous croyons que la fonction complétive attribuée jusqu'alors aux habits n'est plus prépondérante. La représentation d'une réalité plus fragmentaire et focalisée sur les aventures intérieures des héros influence la description des habits. En premier lieu, nous passerons en revue quelques exemples d'enchevêtrements entre photo et vêtement dans *L'Image fantôme* d'Hervé Guibert (1981), récit qui évoque le cliché jusque dans son titre, mais d'où toute reproduction illustrée est absente. Nous consacrerons une brève réflexion à *L'usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie (2005), récit autobiographique accompagné d'images qui ont comme thème unique, obsessionnel, des vêtements épars, abandonnés sur le plancher.

Bien qu'il s'agisse de deux textes profondément différents à cause de l'absence de clichés reproduits dans l'un et de leur présence matérielle dans l'autre, *L'Image fantôme* et *L'usage de la photo* confirment l'importance du détail vestimentaire dans ce genre hybride que Arnaud Genon et Guillaume Ertaud ont dénommé l'«auto-photo-fictio-graphie» (2007). Cette typologie générique est d'ailleurs affectionnée par les écrivains français contemporains. Il faut toutefois remarquer que la rencontre entre vêtements et clichés n'est pas l'apanage exclusif des littéraires, mais qu'elle peut se manifester sous des formes artistiques diverses. Un exemple intéressant est offert par les projets de Sophie Calle. Hervé Guibert considère le travail artistique de Sophie Calle³ – qui «confronte des photos plates à un texte banal» (1999: 378) – comme une œuvre fascinante dans sa vacuité. Son projet *L'Hôtel* (Calle 1984) rapporte l'histoire d'une souris d'hôtel – l'artiste elle-même s'étant fait engager en tant que femme de chambre et donc déguisée – qui fouille dans les valises des voyageurs pour en photographier les moindres secrets. Les vêtements et les objets personnels représentés dans ces clichés sont pris à l'insu de leurs propriétaires. De ce fait, une absence sinistre flotte sur les images, reproduisant ce fatras abandonné de souliers sans pieds, d'habits sans corps. Elle est la donnée existentielle du projet dont l'enjeu est l'enquête et le travestissement. Ce dernier est le fil rouge des autoportraits de la photographe américaine Cindy Sherman (Guibert 1999: 428-429), qui opte pour un déguisement extrême, exposant même sa santé à des risques – préparations pénibles, poses douloureuses, cicatrices – pour montrer les différentes facettes de sa personnalité caméléonesque. Tous ces artistes témoignent d'un point commun sous la forme d'un paradoxe: les détails vestimentaires, souvent indice du travestissement, de la dissimula-

3 Hervé Guibert et Sophie Calle se sont rencontrés plusieurs fois et des traces de cette amitié se retrouvent dans leurs œuvres.

tion, sont photographiés, évoqués pour révéler une vérité profonde et personnelle, intime.

4. L'IMAGE FANTÔME GUIBERTIENNE

L'Image fantôme (1981) se compose de soixante-quatre chapitres brefs, des micro-séquences disparates, comme des instantanés, qui ont pour dénominateur commun la photographie et pour but la révélation des fantasmes du narrateur. Chaque micro-séquence relate une anecdote, souvent d'inspiration autobiographique ou familiale, qui a trait à l'image argentique: photo-souvenirs, portraits, autoportraits, polaroids, photomaton, photos de voyage, images érotiques, amoureuses, 'cancéreuses'... Tous ces fragments privés d'enchaînements causaux et parfois manquant de références spatio-temporelles précises, se présentent isolés typographiquement comme s'il s'agissait des pages d'album. Cette disposition confirme l'influence du modèle photographique sur la forme narrative⁴. «Hervé Guibert prenait dans sa vie, sans pitié mais non sans amour, les instants de réel nécessaires à la création de sa fiction» affirme Agathe Gaillard (2002) – amie de l'écrivain et galeriste – basculant la démarche créative de l'écrivain entre deux acceptions de «prendre»: saisir la plume et photographier.

Écrivain, photographe, journaliste, Hervé Guibert⁵ tient une rubrique photographique dans «Le Monde» entre 1977 et 1985. À partir de 1978, il est responsable des chroniques photo du journal où il s'intéresse aux magazines féminins 'grand public' tels que «Vogue» et «Elle». Il est fasciné par la photographie de mode: elle répond à son intérêt pour l'esthétique des corps et offre du travail bien rémunéré aux photographes indépendants qu'il estime. Photographie et écriture, au centre de sa vie et de ses œuvres, sont rapprochées d'un lien indissoluble et original. Dans sa création artistique,

L'art n'est jamais qu'un jeu sur l'identité, les identités, il n'est qu'une reconstruction du vécu, qu'une captation d'un déjà-été qu'il convient de recomposer pour essayer de transmettre une émotion, un sentiment. Mais si c'est la mise en scène, le travail de création qui nous fait parler de fiction, il nous faut garder à l'esprit que le principe de ses textes et de ses photographies obéit toujours à un même projet initial: aller au bout d'un dévoilement de soi. (Genon-Ertaud 2007)

4 *L'Image fantôme* englobe différents codes littéraires. De ce fait, il appartient aux «récits indécidables», selon la définition de Bruno Blanckeman (2000).

5 Nous renvoyons à François Buot (1999) qui a écrit la biographie d'Hervé Guibert révélant bien des détails sur sa vie. Nous n'aborderons pas non plus le rapport entre l'écriture et la maladie, thème pourtant fondamental dans l'œuvre guibertienne. À l'écrivain sera diagnostiqué le SIDA quelques années après la publication de *L'Image fantôme*.

Dans le jargon photographique, une image fantôme est une duplication d'images, un effet de brouillage souvent causé par la lumière déposant des taches sur les lentilles de l'objectif. L'écrivain a sans doute tiré avantage pour le titre du récit, réitéré en tête de la deuxième séquence, de l'acception 'fantôme' en apposition, à valeur adjectivale. Dans cette acception, l'existence de l'image est douteuse, apparente. L'expression illustre la conception elliptique du cliché dans le récit: il manque de fait, aux yeux du lecteur, puisqu'il n'est pas reproduit matériellement, alors que sa duplication floue est déplacée dans l'écriture. Le texte foisonne de récits de clichés ratés, latents, intimes, invisibles. Cette fonction romanesque de la photo «permet la mise en récit d'extensions imaginaires à partir d'un arrêt sur l'image» (Fayet 2006: 306). Quelques exemples de micro-fictions contenant des références aux vêtements retiendront notre attention.

La micro-fiction incipitaire – «Les lunettes à lire la pensée» (Guibert 1981: 9) – mérite d'être citée car elle donne le ton au récit, évoquant des lunettes imaginaires capables de déshabiller, de transpercer les vêtements. Ces derniers sont considérés comme un obstacle à l'appréhension sensorielle et intellectuelle de l'autre. La deuxième séquence, parmi les plus longues du récit, est la narration d'une pose photographique. Le narrateur a décidé de prendre sa mère en photo et prépare minutieusement la scène. L'«évacuation» du père explicite les implications psychanalytiques – sexuelles et mortifères – de l'acte photographique changé en exécution. Le narrateur ne cache nullement ses pulsions, censurées par l'objectif. Dans son imaginaire, la pose est censée 'arrêter' dans le temps la beauté de sa mère et capturer par l'image l'essence de leur relation. Après avoir libéré son modèle des 'oripeaux' que le père lui imposait, le narrateur s'arroge tout de même le choix de sa mise:

Elle était en combinaison blanche. J'avais essayé plusieurs robes anciennes, dont le souvenir remontait à l'enfance, par exemple cette robe à volants bleue à pois blancs [...], mais soit ma mère ne pouvait plus «rentrer dans sa robe», soit la robe me paraissait de trop: prendre trop d'importance, être trop voyante, et finir par «cacher» encore ma mère, mais dans un sens contraire à celui de mon père. (13)

La description insiste sur les vêtements liés au corps maternel, modifié par le temps et les accouchements. Pour atteindre la vérité de la représentation, la mère doit se dépouiller de toute robe, synonyme de déguisement. Le choix de l'habit reste en suspens, elliptique: le lecteur suit les autres phases de la préparation du modèle pour l'objectif, sans savoir avec quelle mise elle va se faire prendre en photo par son fils.

Les vêtements se configurent donc comme des distracteurs, 'vains ornements', symbolisant la vie pratique, l'ordre, la répartition des rôles familiaux et sociaux. Éliminés, ils laissent la place à ce que nous proposons d'appeler

la 'toilette de l'intimité': la combinaison blanche apparaît comme la mise du fils contre celle du père. Les deux rivalisent l'amour de cette femme: c'est le narrateur qui l'emporte pour le temps de la pose et, bien évidemment, pour celui de la littérature qui, en le figeant, éternise son désir. Grâce à la 'toilette biographique de l'intimité' l'instant de la prise photographique se change en saisie érotique: le narrateur 'capture' érotiquement par l'objectif l'objet de son désir: «En fait, c'est ça: l'image d'une femme qui jouit» (14). Un accessoire d'habillement renforce cette connotation: le chapeau de paille qui appartient au narrateur-photographe est une référence explicite à celui de Tazio, le jeune héros de *Mort à Venise*, et enveloppe la scène d'une sensualité puissante et perverse. Le narrateur-photographe projette cette image sur la mère en utilisant «endosser», terme lié à l'habillement, au sens figuré: «l'image de mon désir, l'adolescent, n'était-ce pas aussi une confidence que je lui faisais endosser?» (15). Le sous-vêtement féminin qu'elle porte est blanc, couleur symbolique des rites de passage – du cérémonial du deuil⁶ et de la noce, ici de cet âge désespéré «à l'extrême limite du vieillissement» (11) – que les clichés doivent fixer. Le détail chromatique est important dans cette séance photographique qui entend capturer le 'ça-a-été'⁷ de l'esthétique maternelle, instant privilégié et subversif suspendu au bord de l'abîme du temps. Et encore la combinaison, choisie parmi d'autres vêtements pour la pose, illustre l'intimité de la connivence filiale dans la pratique photographique qui est aussi bien amoureuse⁸. La séance prend fin, le père revient sur scène et la notation «Ma mère remet une robe» (Guibert 1981: 15), banalise et déprécie la réintégration dans l'ordre familial par l'indétermination de l'article et l'absence de qualifications.

Dans cette séquence, l'habillement est perçu comme un déguisement artificiel, caractéristique du roman contemporain. L'intimité recherchée du sous-vêtement, par contre, saisit le vrai visage maternel et le connote de profondeur psychologique. Pour décrire la 'toilette photo-biographique' de sa mère, le narrateur ajoute des notations circonstanciées, qui visent à établir une connivence secrète avec le modèle. Toutefois la relation entre la tenue vestimentaire et l'image s'interrompt par un court-circuit narratif. Aucune photographie n'apparaîtra du bain révélateur: l'image de la mère, de cet instant subversif, restera une image-fantôme.

Ce moment à blanc (cette mort à blanc? puisqu'on peut tirer «à blanc») resta entre ma mère et moi, avec la puissance sourde d'un inceste. Il avait imposé entre nous le silence. Nous n'en par-

6 À la cour des rois de France, le blanc a été longtemps la couleur du deuil.

7 «Si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie [...] que le cadavre est vivant, en tant que cadavre: c'est l'image vivante d'une chose morte» (Barthes 1980: 123).

8 Le rythme de la séquence est assimilable à l'acte sexuel: la préparation préliminaire de la séance, l'objectif comme symbole phallique narcissiquement investi, la pose photographique représentée come le climax et la fin de la séquence photographique qui coïncide avec le retour du père sur scène.

lâmes jamais. Je ne la rephotographiai plus. Elle vieillit, comme je l'avais pressenti. (16)

Face à cette ellipse iconique, le récit de l'image fantôme est capable de prévaloir sur l'invisible, sur l'interdit et sur le souvenir. L'interaction entre la photo et le texte apporte des modifications sensibles au discours narratif qui, à son tour, confère une valeur nouvelle à la photo manquée, remise en jeu par son *ekphrasis*, qui se transforme en négatif graphique de l'image (Sperti 2005: 18-19). La pose, avec son choix de vêtements, devient l'occasion pour le narrateur de se raconter: «Peu d'écrivains avaient atteint ce grain d'écriture où l'image s'intègre au récit, fait corps avec lui et l'arrache au statut littéraire de la madeleine de Proust. Avec Guibert, la photographie entre en littérature, comme elle participe de la vie de l'auteur» (Caujolle 1981: 25).

4.1. D'AUTRES IMAGES FANTÔMES

L'Image fantôme est aussi un récit métaphotographique où les expériences personnelles de l'écrivain comme photographe et comme journaliste de photos se trouvent représentées. «L'Autoportrait» (Guibert 1981: 62) évoque ses réflexions tant sur les autoportraits d'artistes contemporains – entre autres les photographes Duane Michals et André Kertész – que sur la célèbre série de Rembrandt. Hervé Guibert en arrive à détester cette pratique dans toutes ses formes – picturale et argentique – et avoue au lecteur qu'un seul autoportrait est affiché chez lui, la radiographie de son torse à l'âge de dix-sept ans: «en affichant là, à la vue de tous [...] cette radiographie, je placarde l'image la plus intime de moi-même, bien plus qu'un nu, celle qui renferme l'énigme, et qu'un étudiant en médecine pourrait facilement déchiffrer» (68).

Décidément l'habit est de trop dans la recherche guibertienne. Modèle lui-même d'une séance photographique, l'écrivain souligne la torture d'être «enfermé dans une camisole de satin noir, enveloppé comme dans un suaire» (93). «La Belle Image» (97) décrit brièvement une photo que l'écrivain aurait voulu prendre: deux frères marchant dans Paris avec un lévrier en laisse. Vu de dos, l'aîné pose sa main sur l'épaule du petit garçon dont la mise surannée est précisée: le «petit garçon porte une culotte courte de flanelle et des chaussettes grises montantes qui ne laissent à nu qu'une mince bande de peau, derrière le genou» (*Ibidem*). Dans ce cas les précisions vestimentaires remplissent une fonction complétive, plus traditionnelle: ils aident à la visualisation du cliché mental. L'écrivain s'étend sur le détail poignant de cette image «si douce et si fragile» (*Ibidem*); la main de l'aîné protégeant le cadet est le *punctum*. Sans le nommer explicitement, l'écrivain reprend l'interprétation phénoménologique de la photo que

Roland Barthes⁹ avait exposée dans *La chambre claire* (1980). Les habits démodés renforcent la sensation d'un passé perdu, d'un lien d'amitié ancien, et de ce fait mélancolique.

Dans *L'Image fantôme*, le cliché – observé, pris, imaginé – est le moyen à partir duquel le «je» peut se révéler sans inhibitions, sans accoutrements. Dans la micro-fiction «L'image cancéreuse» (Guibert 1981: 165-169) – sans doute la plus originale du récit – le cliché lui-même se change concrètement en vêtement. Le narrateur raconte avoir volé la photo d'un jeune homme inconnu dans un appartement, «en la cachant sous [s]on manteau» (166). Après l'avoir fixée sur un support plus stable, il se rend compte que la colle utilisée abîme peu à peu l'image. Et quand l'image soigneusement gardée se détériore, quand des taches envahissent sa surface comme un cancer, contrecarrant le symbole de l'éternelle jeunesse de l'inconnu qu'elle représentait, Hervé Guibert décide de l'endosser: «Puis, quelque temps, je me décidai à le [l'inconnu] porter directement sur moi, à même ma peau, à même mon torse [...] il me raidissait, il me faisait comme un corset sous ma chemise» (168). Pour accompagner de plus près le processus de dégradation de l'image, l'écrivain la modifie en vêtement fétiche. Au contact avec sa peau, le cliché passe sur le corps de l'auteur, laissant le support de carton vide et blanc, alors que la silhouette du jeune inconnu se recompose à l'envers sur la chair de l'écrivain. De corset – structure contenante, sous-vêtement inusuel – l'image fantôme se mue en mémoire tatouée. C'est ainsi que procède l'assimilation entre l'image et l'être.

Les habits dans *L'Image fantôme* – souvent des sous-vêtements, de pièces habituellement cachées aux yeux de l'observateur – composent un élément descriptif et narratif important du récit et ils sont contigus à la représentation de soi que ce récit autobiographique affiche.

5. LES HABITS ET LA CONTINGENCE EXISTENTIELLE ET AMOUREUSE

Annie Ernaux et Marc Marie dans *L'usage de la photo* (2005) représentent en photos et décrivent les images de leurs vêtements traînant sur le plancher. Le récit se présente comme un journal scandé en quatorze entrées, de mars 2003 à janvier 2004. Chaque entrée précise le lieu de la prise de vue et s'accompagne de la reproduction d'une photo en noir et blanc qui a été prise contextuellement et qui invariablement encadre les effets personnels des auteurs-photographes jetés par terre avant l'amour. Les images sont suivies de deux textes, le premier d'Annie Ernaux et le second de Marc Marie. Ce rituel d'écriture n'est pas sans rappeler les jeux oulipiens, les cadavres ex-

9 Hervé Guibert dans «La photo, au plus près de la mort» (1981: 148-151) relate son amitié avec Roland Barthes et son désir de le prendre en photo avec sa mère. Ce projet ne se réalisera pas et le portrait de la famille Barthes restera une autre image fantôme.

quis surréalistes: chaque auteur au moment où il écrit, ignore ce que l'autre compose, les deux textes étant décalés. Le thème est circonstancié: l'image photographique qui a été prise après l'amour est un prétexte, elle fait sortir de la mémoire des écrivains des souvenirs, des épisodes (Fayet 2006: 310). Mais le thème qui hante le récit est la maladie d'Annie Ernaux, un cancer du sein dont les conséquences médicales – thérapies, chimio, cathéter – et psychologiques sont contemporaines de la prise d'image et du récit, composant la toile de fond du projet de ce journal-photo.

Les *ekphraseis* énumèrent en détail et de manière minimale les éléments de l'image; l'effet de liste répond sans doute à un exercice mnémotechnique qui consent aux personnages en partant des vêtements, *loci memoriae*, d'affronter la double réalité de l'amour et de la maladie. Il y a même un contraste entre le visuel et le textuel, entre les images qui saisissent d'emblée la confusion vitale d'une contingence amoureuse irrépressible et la lente progression de l'écriture qui dénombre les vêtements un par un, tout comme elle dénombre la progression des soins médicaux. Chaussures, lingerie, chaussettes, caleçons – ces fragments d'intimité – composent tour à tour des formes abstraites, artistiques, autant des preuves de l'existence de la relation amoureuse (Ferraro sous presse). Dans leur représentation photographique et graphique, les habits sont des objets creux qui renvoient à la contingence des corps qui les ont endossés. Leur force réside dans leur éparpillement: ils se trouvent hors place, mais immiscés dans le cadre familial d'une cuisine, d'un couloir, d'un bureau, d'une chambre. La 'toilette de l'intimité' d'Annie Ernaux et Marc Marie est formée de ces restes désordonnés, abandonnés qui semblent attendre un corps qui les endosse, mais dont le manque en fragilise en même temps l'existence (Ledoux 2009).

L'Image fantôme et *L'usage de la photo* témoignent que la représentation d'une réalité fragmentaire et polarisée sur les aventures intérieures des héros, caractéristique du récit contemporain, puise dans le potentiel évocateur des vêtements. Les exemples analysés montrent que la description des habits est un élément important de la mise en scène de l'intimité, que nous proposons d'appeler dans le cas d'Hervé Guibert, d'Annie Ernaux et de Marc Marie la 'toilette autobiographique'. Elle se compose de notations éparses – la forme d'un chapeau, la qualité d'une couleur, le détail d'une robe, d'une combinaison – qui sont généralement exhibées, mettant en évidence un manque d'information descriptive, une faille au niveau narratif ou une ellipse textuelle significative. Les habits surannés, les robes qui ne 'rentrent' plus, le sous-vêtement, la radiographie, la photo-vêtement, le fatras d'habits abandonnés par terre composent une mise hétéroclite qui se charge d'un halo dysphorique, de déception mélancolique. Pour ces écrivains les habits photographiés aident à composer ce manque existentiel, ontologique qu'Hervé Guibert a si bien retracé à propos de Roland Barthes: «s'il aime une photo [...] c'est pour des raisons intimes, détournées, romanesques,

perverses, c'est pour des failles [...]. En fait, pour chaque photo, ce qui le choque, ce qui cloche, l'anomalie, c'est le détail énigmatique, ou ce qui se rattache à sa propre biographie ou à son corps» (Guibert 1999: 193).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ŒUVRES

- Balzac H. de, 1974, *Illusions perdues*, Paris, Gallimard (folio), (1837-1843).
 Calle S., 1984, *L'Hôtel*, Paris, L'Étoile.
 Ernaux A., Marie M., 2005, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard.
 Flaubert G., 1969, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Garnier-Flammarion, (1869).
 —, 1972, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard (folio), (1857).
 Guibert H., 1981, *L'Image fantôme*, Paris, Les Éditions de Minuit.
 —, 1999, *La photo, inéluctablement*, Paris, Gallimard.
 Rodenbach G., 1998, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, (1892).

ÉTUDES CRITIQUES

- Barthes R., 1980, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil.
 Blanckeman B., 2000, *Les Récits indécidables*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
 Buot F., 1999, *Hervé Guibert, Le jeune homme et la mort*, Paris, Grasset.
 Caujolle Ch., 1981, *L'écriture amoureuse de la photographie*, «Libération» 24/09/1981: 25.
 Fayet A., 2006, *Les Images fantômes du texte. Usage romanesque de la photographie dans trois textes contemporains (Guibert, Ernaux, Toussaint)*, «Études romanesques» 18: 305-314.
 Ferraro A., sous presse, *Autobiographie, photographie et absence dans le roman sentimental de l'extrême contemporain*, in F. Bercegol-H. Meter (eds.), *Le roman sentimental et sa postérité (XIX^e-XXI^e siècles): pour une reconnaissance du genre?*, Paris, Garnier.
 Gaillard A., 2002, *Hervé Guibert*, en ligne: <http://www.agathegaillard.com/Herve%20Guibert.html> (consultation: 05/09/2013).
 Genon A.-Ertaud G., 2007, *Entre textes et photographies: L'autofiction chez Hervé Guibert*, «Image [&] Narrative» 19, en ligne: http://www.imageandnarrative.be/autofiction/genon_ertaud.htm (consultation: 05/09/2013).
 Ledoux L., 2009, *Formes vides de corps. La fonction des vêtements dans «L'Usage de la photo» d'Annie Ernaux et Marc Marie*, «Lignes de fuite», en ligne: http://www.lignes-de-fuite.net/article.php?id_article=156 (consultation: 05/09/2013).
 Leclerc Y., 1997, *L'Éducation sentimentale*, Paris, PUF.
 Montémont V., 2008, *Dites voir (sur l'ekphrasis)*, in J.P. Montier-L. Louvel-D. Méaux et al. (eds.), *Littérature et photographie*, Rennes, PUR: 457-472.
 Nissim L., 2003, *Veste, habit-veste, redingote, habit. Piccole note sull'abbigliamento maschile in «Madame Bovary»*, in E. Galazzi-G. Bernardelli (eds.), *Lingua, cultura, testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, t. II.2, Milano, Vita e Pensiero: 889-906.

- Ortel Ph., 2002, *La littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- Schaeffer J.-M., 1987, *L'image précaire*, Paris, Seuil.
- Schincariol A., 2010, *Naturalisme et photographie*, Thèse de doctorat, Université d'Udine, 2009/2010.
- Sperti V., 2005, *Fotografia e romanzo*, Napoli, Liguori.

LE CHASSÉ-CROISÉ DES EMPRUNTS DANS LE VOCABULAIRE DES VÊTEMENTS

Giovanni Tallarico
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

INTRODUCTION

Il ne s'agit pas ici d'évoquer, ni de résumer, l'apport global de l'italien à la formation du lexique français¹, ni du français au vocabulaire italien². Dans notre contribution, nous nous limiterons plus modestement à faire le point sur les mots d'origine italienne et française dans le vocabulaire des vêtements franco-italien.

Étudier le lexique de la mode amène à se confronter inévitablement avec des thèmes de nature culturelle et sociale. Il suffit de penser à Lipovetsky (1987: 15), qui définit la mode comme la 'clé de voûte' de notre vie collective, ou à Canonica-Sawina (1994) qui, dans l'introduction à son dictionnaire, écrit, de façon hégélienne, qu'elle exprime l'«esprit du temps». Se pencher sur l'histoire de la mode est d'autant plus intéressant qu'elle se situe au carrefour de domaines «disparati ma fittamente interrelati, come l'economia, la politica, la semiologia, la sociologia, l'archivistica, la letteratura, la linguistica, la psicologia, l'etica e persino [...] l'architettura e l'arredamento» (Sergio 2010: 13).

Avant de commencer notre analyse, qui sera, autant que possible, linguistique *et* culturelle, constatons tout d'abord que le mot italien *moda* est

1 Pour cela, on pourra consulter la vaste étude de Hope (1971) et les articles de Giacomelli Deslex (1984), Zanola (1995) et Margarito (2001; 2008). Bezzola (1924) et Wind (1928) se concentrent, par contre, sur des époques plus limitées.

2 Pour cet aspect, nous renvoyons encore à Hope (1971); cf. aussi Zolli (1991) et Morgana (1994).

bel et bien un gallicisme, attesté à partir du XVII^e et avec une prosodie sémantique négative³... Nous verrons par la suite comment les connotations ont évolué dans le temps.

I. ITALIANISMES DU FRANÇAIS. DATATIONS ET TRAITS DISTINCTIFS

Dans cette première partie, nous nous penchons sur les mots d'origine italienne dans le vocabulaire français de la mode. D'après la définition désormais classique de Haugen (1950), l'emprunt est une tentative de reproduction d'un modèle allogène⁴, une imitation en langue-cible d'éléments linguistiques déjà présents dans une langue-source. Il importe aussi de faire la différence entre *emprunts directs intégrés* et *emprunts directs non intégrés*. En ayant recours à la terminologie allemande, Winter-Froemel écrit: «le *Lehnwort* peut être défini comme un mot emprunté dont les structures sont entièrement conformes au système de la langue cible, alors que le *Fremdwort* présente toujours des marques formelles qui indiquent sa provenance étrangère» (2009: 89). Nous verrons par la suite où se situent les emprunts français et les emprunts italiens par rapport à cette échelle.

Kristoffer Nyrop souligne «l'influence prédominante des Italiens et de leur langue» au XVI^e siècle et signale, en même temps, que «beaucoup des termes italiens, qui ne doivent leur existence en France qu'à un caprice de la mode, disparaissent vite; mais il en reste un nombre assez considérable pour marquer le vocabulaire française d'une forte empreinte» (1935: 60). Les domaines mentionnés par Nyrop sont variés (termes militaires, art et industrie, termes de cour, commerce et marine), mais les «vêtements et étoffes» comprennent seulement les trois termes suivants: *burat* (de *burato*), *caleçon* (de *calzone*) et *camisole*⁵ (de *camiciola*).

Parmi les italianismes du français dans le domaine de la mode, Tagliavini (1969) ne mentionne que *pantalon* et *parasol*; et Guiraud (1971) d'ajouter les termes suivants: *escarpin*, *feston*, *masque*, *ombrelle*, *panache* et *veste*.

Dans son histoire des *Mots français venus d'ailleurs*, Henriette Walter (1997) rappelle qu'au XVI^e siècle la manie pour l'italien en France a contribué à la diffusion de mots tels qu'*escarpe* (chaussure), *pianelle* (chaussure de daim) et *estivallet* (bottine), aujourd'hui disparus. Parmi les termes qui sont restés dans le lexique français contemporain, Walter cite *caleçon*, *costume*, *escarpin*, *pantalon*, *pantoufle*⁶ et *veste*. Dans un article récent, Fantuzzi (2011)

3 Cf. Morgana (1994: 694-695).

4 «The attempted reproduction in one language of patterns previously found in another» (Haugen 1950: 212).

5 Cependant, *PR11* propose une étymologie différente pour ce mot: «étym. 1578; *camizolle* 1547 ◊ provençal *camisola*, diminutif de *camisa* 'chemise'». Le *TLFi* confirme cette étymologie et définit comme «moins probable» la dérivation de l'italien *camic(u)ola* [sic].

6 Toutefois, nous croyons pouvoir exclure *pantoufle* de ce groupe: si pour *PR11* l'origine

cite le mot *crinoline* comme le seul italianisme de la mode. Si l'on additionne les mots mentionnés par ces auteurs, le nombre des italianismes de la mode en français monterait donc à une quinzaine.

Avant de mener une analyse plus détaillée, nous croyons pertinent d'établir le poids des mots d'origine italienne dans le lexique français. Walter (1997) dénombre 4 200 mots courants d'origine étrangère, dont 707 seraient d'origine italienne (presque 17% du total). Selon Margarito (2008), par contre, les italianismes *lexicalisés* d'après les recherches de l'*Observatoire du français contemporain* de Turin⁷ sont environ 1 500 (ceux du XX^e siècle étant environ 90).

Prenons maintenant comme référence un dictionnaire de taille moyenne, le *Petit Robert* (édition 2011). Si nous lançons une recherche automatique sur son cd-rom pour connaître les mots d'origine italienne, le résultat est de 1 141 unités (emprunts, calques et syntagmes figés confondus). Voilà ce qui rend les calculs de Margarito (2008) tout à fait vraisemblables, compte tenu que *PR11* est un dictionnaire sélectif, dont la nomenclature accueille presque 60 000 entrées.

Quels emprunts appartiennent au vocabulaire des vêtements dans *PR11*? Pour commencer, nous avons exclu les termes renvoyant à des accessoires, tels que *masque*, *ombrelle*, *panache*, *parasol*, aussi bien que les mots désignant des chaussures (*ballerine*, *escarpin*).

Voici donc la liste, en ordre alphabétique, des mots d'origine italienne dans le domaine vestimentaire (habillement, tissus). Ils sont au nombre de 25⁸:

brocart, *brocatelle*, *caleçon*, *cappa*, *capuce*, *costume*, *coton*, *crinoline*, *crispin* («manchette de cuir»), *feston* («broderie»), *filoselle* («bourre de soie»), *lustrine*, *mosette* («courte pèlerine»), *mousseline*, *pantalon*, *plastron*, *simarre*, *soubreveste*, *soutane*, *soutanelle*, *taffetas*, *taillade* («ouverture allongée faite dans l'étoffe»), *turban*, *veste*, *zibeline*.⁹

À cet inventaire, certes non définitif mais assez exhaustif, il faut ajouter trois autres termes, relevés dans *TLFi*¹⁰ mais absents dans *PR11*: *burat* («étoffe de laine souple»), *damasquine* («brocatelle ou damas multicolore») et *matasse* («soie grège d'Espagne», au XVI^e)¹¹.

TLFi propose également des étymologies différentes pour deux mots, qui auraient donc une origine italienne: *jupe* et *macramé*. Si *PR11* fait déri-

est inconnue, *TLFi* soutient qu'il s'agit d'un mot autochtone, issu du sud de la France.

7 Cf. Giacomelli Deslex (1984); Margarito (2001).

8 Par rapport à la liste issue de *PR11*, nous avons exclu le terme *cape*, absent dans Stammerjohann (2008) et que *TLFi* fait dériver du provençal *capa*.

9 Nous avons également vérifié que tous ces termes figurent dans le répertoire de Stammerjohann (2008).

10 Où nous avons mené la même recherche automatique sur les mots d'origine italienne.

11 Italianismes présents aussi dans Stammerjohann (2008).

ver le mot *jupe* directement de l'arabe (*djubbah*), selon *TLFi* il s'agirait d'un emprunt à l'ancien italien du Sud *jupa*¹² («veste d'homme ou de femme d'origine orientale», lui-même empr. à l'ar. *ğubba* «veste de dessous»). De même pour *macramé* («ouvrage de passementerie confectionné au moyen de fils (ou avec du gros cordonnet, de la ganse ou de la ficelle) tressés et noués»), que *PR11* fait dériver directement de l'arabe, tandis que *TLFi* le qualifie d'emprunt à l'italien (génois) *macramè*¹³ («serviette, toile de lin, tissu ouvré à franges et broderies pour essuyer les mains et le visage»), du turc et de l'arabe *mahrama*¹⁴.

Si nous acceptons les étymologies de *TLFi*, la liste 'totale'¹⁵ des italianismes dans le français de la mode comprendrait alors 30 mots.

Comment pouvons-nous répartir ces unités? Quatre catégories s'imposent, notamment les *tissus*, les *pièces d'habillement*, l'*habillement liturgique* et la *couture*¹⁶.

Tissus: *brocart, brocatelle, burat, coton, crinoline* («étoffe à trame de crin»), *damasquine, lustrine, matasse, mousseline, taffetas, zibeline*.

Pièces d'habillement: *caleçon, costume, crinoline* («armature de baleines»), *crispin, jupe, pantalon, plastron, simarre, soubreveste, turban, veste*.

Habillement liturgique: *cappa, capuce, mosette, soutane, soutanelle*.

Couture: *feston, filoseille, macramé, taillade*.

Il est évident que ces mots relèvent de la catégorie des *Lehnwörter*: les traces 'étrangères' ont été progressivement gommées et adaptées au système phonétique et morphologique français. Nous remarquons aussi qu'il s'agit d'emprunts assez anciens qui vont, pour la plupart, du XVII^e au XIX^e siècle (*crinoline*). La seule exception est représentée par *cappa*, qui peut encore être perçu comme un xénisme ou pérégrinisme¹⁷ et qui est, significativement, l'emprunt le plus récent parmi ceux que nous avons recensés¹⁸. Comme le souligne Sullam Calimani¹⁹, «nei secoli passati [...] la trasmissione avveniva per lo più per via orale e perciò i vocaboli forestieri venivano quasi sempre integrati al sistema grafico-fonologico» (1984: 166). En l'occurrence, ces emprunts ont subi une

12 Pour Stammerjohann (2008) l'étymon correct serait *giuppa*.

13 Emprunt daté 1617 selon Stammerjohann (2008).

14 «Ajouré, en dentelle» (Lakhthar 2008: 59).

15 Les guillemets s'imposent car aucun inventaire de ce type ne peut être considéré comme définitif.

16 *Crinoline* est présent deux fois car il s'agit d'un mot polysémique.

17 Cf. Guilbert (1975).

18 *PR11* le fait remonter génériquement au XX^e siècle.

19 Elle se réfère à l'italien, mais cette remarque est aussi valable pour le français.

francisation graphique partielle, voire une *réécriture globale*²⁰ (*caleçon*, de «cal-zone»).

Les termes relevant de l'habillement liturgique et, dans une mesure différente, ceux d'origine orientale qui ont été véhiculés par l'italien (tels que *coton*, *jupe*, *taffetas*, *turban*, etc.), ont un intérêt historique et culturel certain, car ils montrent le rôle et l'influence italienne dans le contexte européen, en tant que lieu de rayonnement et carrefour de commerces.

Si plusieurs de ces mots sont rares ou désuets, ceux qui indiquent les pièces d'habillement sont parmi les plus courants²¹: *caleçon*, *costume*, *jupe*, *pantalón*, *veste*, etc. Un petit groupe, mais bien implanté et stable, en somme. Que se passe-t-il aujourd'hui? Nous pouvons citer un néologisme en train de s'affirmer: *stiletto* («escarpin dont le talon fin mesure plus de 10 cm»), qui n'est pas (encore?) répertorié dans les dictionnaires traditionnels, mais qui figure dans une ressource lexicographique en ligne parmi les plus consultées (*Wiktionnaire*), avec son étymologie manifestement italienne. Emprunt de luxe (Deroy), connotatif (Guilbert) ou socio-culturel de masse (Hagège)? Quoi qu'il en soit, les paris sont ouverts pour une lexicalisation prochaine.

2. GALLICISMES EN ITALIEN. DATATIONS ET TRAITS DISTINCTIFS

L'*Enciclopedia Treccani* offre un point de départ utile pour une réflexion historique sur les gallicismes en italien:

La metà del XVII secolo segnò l'avvio della cosiddetta *gallomania*, massiccio fenomeno di francesizzazione della cultura europea che investì tutti i settori della vita aristocratica e borghese suggellando la supremazia culturale e la raggiunta centralità politica della Francia. Il segno della pervasività del fenomeno è dato dall'ampliamento degli ambiti di diffusione del lessico di origine transalpina [...]: non più e non solo la vita militare [...], ma l'abbigliamento (il termine chiave *moda*, e *bigiù*, *calosce* / *galosce*, *cravatta*, *giarrettiera*, *mantò*, *ovatta*, *parrucchiere*, *stoffa*, *tuppè* / *toppè*). (*Enciclopedia Treccani*: s.v. *francesismi*)

Sullam Calimani confirme que «fu soprattutto dall'epoca del Re Sole che si ebbe la maggior ondata di francesismi, anche nel linguaggio della moda» (1984: 164), sous l'influence du charme exercé par la cour de Versailles et de la grande tradition vestimentaire française²². Il s'agit d'une loi de la linguistique de contact, énoncée déjà par Deroy: «Entre deux groupes sociaux

20 La terminologie est de Colin (2003: 411-412).

21 Ou même *disponibles*, au point de vue de la statistique lexicale.

22 Cf. Canonica-Sawina (1994: 25).

dont l'un possède sur l'autre une supériorité marquée dans un domaine intellectuel ou matériel, il se crée souvent un véritable courant d'emprunts» (1956: 137).

Au XVIII^e, les apports lexicaux dans ce domaine se limitent à quelques termes issus du style rococo (*caraco*, *frac*, etc.)²³ et, plus tard, à quelques échos du triomphe jacobin en France²⁴.

Un tournant décisif se vérifie au XIX^e siècle, où le français continue d'exercer une grande influence sur l'italien et d'être employé par les personnes cultivées, aussi bien à l'écrit qu'à l'oral²⁵.

Dans son volume, Giuseppe Sergio (2010) fait état du lexique italien de la mode dans la presse féminine spécialisée au XIX^e siècle, notamment dans la revue «Il Corriere delle Dame» (1804-1875). Un examen par le menu de ce lexique montre la forte pénétration d'éléments allogènes, notamment de matrice française²⁶, ainsi que le montre le glossaire de 1 600 entrées élaboré par l'auteur. Même si la majorité de ces termes resteront des hapax, les sources lexicographiques adoptées (dictionnaires, glossaires modernes et contemporains italiens) ont permis d'identifier 68 néologismes, dont 22 emprunts au français (*gilè*, *mitaine*, *paletot*, etc.).

D'après le glossaire de Sergio (2010), 29% environ de toutes les entrées lexicalisées révèlent une influence française, qu'il s'agisse d'emprunts intégraux, de calques ou de composés allogènes. Ces apports manifestent, dans le domaine de la mode, une «decisiva rilevanza del lessico esogeno, *in primis* naturalmente francese: l'accoglimento di termini d'oltremonte può senz'altro considerarsi una costante nella lingua della moda dell'Ottocento e non solo, anche quando nelle stesse pagine del "Corriere delle Dame" si fa la voce grossa contro l'invasione dei francesismi» (2010: 157)²⁷.

Parmi les emprunts intégraux, les noms sont naturellement la majorité, suivis par les adjectifs (*drapé*, *façonné*, *plissé*, etc.). Il s'agit d'unités lexicales dont la forme, ainsi que le genre, est souvent fluctuante, instable.

Sergio conclut que la plupart de ces emprunts sont des emprunts *de luxe*²⁸ et non pas *de nécessité*, en ayant recours à la terminologie de Deroy

23 Cf. Canonica-Sawina (1994: 26).

24 Cf. Morgana (1994: 707).

25 Cf. Morgana (1994: 709). Beccaria" (2006) souligne aussi l'influence du français sur les dialectes du nord de l'Italie.

26 Sergio prend soin de préciser que les contenus de cette revue sont pour la plupart traduits du français et que «rispetto ad esempio alla letteratura, i giornali, soprattutto ma non solo se dipendenti da fonti estere, risultano molto più permeabili all'accoglimento di neologismi e forestierismi» (2010: 175).

27 Sur cet aspect, voir Sergio (2010: 193-196).

28 Des emprunts pour lesquels un équivalent existe déjà dans la langue d'accueil. Nous rappelons cependant qu'une opposition binaire *luxe* vs. *nécessité* paraissait intenable pour Deroy (1956) et, précédemment, pour Bezzola (1924). Cf. aussi Wind (1928: 10), qui remarquait: «Dans le domaine de la linguistique [...] il est difficile de dire où finit le besoin et où commence le luxe, 'chose si nécessaire'». Winter-Froemel et Onysko (2012) proposent par contre de distinguer les emprunts qui comblent une lacune sémantique (emprunts *par catachrèse*)

(1956), non sans avoir souligné que «la preferenza per i prestiti, integrali o adattati o 'ibridi', di contro alle assimilazioni e ai calchi pare una costante del lessico della moda» (Sergio 2010: 190). Nous verrons plus loin si cette tendance se confirme dans l'italien contemporain.

Au XIX^e, l'univers-mode véhicule également des «mots-témoins»²⁹ tels que *bon ton*, *chic* (avec ses variantes adaptées), *grande monde* [sic], *toilette*, *cocotte*, *coquetterie*, contribuant à forger une «terminologia allogena dagli evidenti connotati di prestigio» (Sergio 2010: 183); dans le domaine de la mode, le gallicisme «ha dunque una ben precisa connotazione tecnico-settoriale, cui si aggiunge, fortemente evidenziata, la componente sociale, snobistica» (De Stefanis Ciccone 1990: 341).

Dans son étude sur la langue journalistique au XIX^e siècle, De Stefanis Ciccone (1990) distingue les termes de la mode encore en usage (au nombre de 37, dont *crêpe*, *jabot*, *satin*, etc.) des termes obsolètes (37 termes aussi). Il s'agit d'un stock déjà assez vaste, qui témoigne de la persistance de la pénétration du français dans le lexique de la mode. La plupart de ces termes gardent une forme étrangère (il s'agit donc d'emprunts non intégrés), mais les emprunts adaptés ne manquent pas non plus (*blusa*, *brache*, *giacchetta*, etc.).

Que se passe-t-il au XX^e siècle? Toujours dans l'*Enciclopedia Treccani* nous pouvons lire que «l'afflusso di francesismi continuò ininterrotto fino al terzo-quarto decennio del Novecento, quando il 'purismo di regime' imposto dal fascismo comportò la censura dei prestiti più scoperti» (s.v. *francesismi*). Beaucoup de gallicismes sortirent ainsi d'usage et furent remplacés par des équivalents italiens³⁰: ainsi, *chauffeur* est devenu «autista», *amateur* «dilettante», *pardessus* «soprabito», etc. De plus, d'autres gallicismes furent associés à des termes autochtones: *hotel* à «albergo», *paillette* à «lustrino», *plissé* à «piega», etc.

Nous arrivons enfin à nos jours, où

nella moda il francese mantiene un forte potere evocativo, come dimostra l'attecchimento di prestiti integrali: *boutique*, *chemisier* [...] e i più recenti *fuseaux* (anche nell'adattamento *fusò*), *prêt-à-porter*, *sabot* 'sorta di ciabatte o zoccoli eleganti'. (*Enciclopedia Treccani*: s.v. *francesismi*)

Pour compléter notre examen des gallicismes dans le lexique de la mode, nous avons mené une recherche dans un dictionnaire contemporain italien, le *De Mauro* en cd-rom (2000), qui présente au total 849 emprunts français.

de ceux qui s'ajoutent à un terme déjà existant, équivalent au point de vue sémantique. Ces derniers seraient par la suite pragmatiquement marqués.

29 Cf. Matoré (1953).

30 «I settori più sottoposti all'epurazione sono appunto quelli maggiormente colonizzati dalla Francia: dal settore turistico-alberghiero, alla moda, agli sport» (Morgana 1994: 715).

Le logiciel limitant la recherche aux emprunts non adaptés³¹ (*Fremdwörter*), les gallicismes adaptés n'ont pas pu être pris en considération; rappelons cependant que cette catégorie comprend des mots d'usage courants, tels que *cravatta, felpa, frangia, scialle, sciarpa*, etc.

D'après notre dépouillement, les mots d'origine française dans le domaine vestimentaire sont 128, donc 15% du total³². En voici la liste en ordre alphabétique:

aigrette, à jour, andrienne;
balayeuse, balconnet, blouse, blouson, bouclé, brassière, brillanté,
bustier;
caban, câblé, cache-col, cachemire, cache-nez, cache-sexe, carré,
chantilly, charmeuse, chevreau, chiffon, chiné, chou, ciré, cloche,
collant, cotelé [sic], coulisse, coutil, crêpe, crêpe de Chine, crêpe
Georgette, crépon, cretonne, culotte;
damier, décolleté, délavé, dentelle, déshabillé, dessous, dorsay, double-
face, drap, duchesse, duvet, duvetine;
écru, ensemble, entrave, entre-deux;
faillé, fichu, filet, flou, foulard, foulé, fourreau, frac, frou-frou, fu-
seau;
gabardine, gilet, gros-grain, guêpière;
imprimé;
jabot, jacquard, jupe-culotte, jupon;
lamé, lavallière, lingerie, liseuse, languette;
manteau, marocain, matelassé, matinée, mise, mohair, moire, moi-
ré, mordoré [sic], mouliné;
négligé;
orléans;
paillette, paletot, panache, papillon, passe-partout, peignoir, perlé,
petit-gris, pied-de-poule, pince, piqué, plastron, plissé, pochette, pois,
polonaise, pompon, popeline, pouf, pré-maman, princesse;
rat musqué, redingote, renard, revers, robe, robe-manteau, ruche;
salopette, satin, serge, soleil;
tailleur, tournure, tricot;
valenciennes, velours, voile, volant;
zéphyr.

Il ne s'agit pas, évidemment, d'une liste exhaustive: en dépouillant la presse italienne³³, il serait aisé de glaner d'autres emprunts, tels que *combi-naison, tulle, tutu, vichy*, etc.

31 Marqués comme «esotismi».

32 Nous nous sommes limité au lexique des vêtements (habits, tissus, etc.), excluant donc des emprunts tels que (*haute*) *couture, maison, mannequin, prêt-à-porter*, etc.

33 Cf. Schlemmerova (2010).

Comme il est évident, les mots ci-dessus ont été empruntés en suivant de près le modèle; les seules exceptions nous paraissent *cotelé* (qui perd son accent circonflexe) et *mordorè*, avec une simple adaptation grapho-phonétique. Une remarque s'impose aussi à propos de *panache* et *plastron*: il s'agit évidemment d'*emprunts de retour*³⁴, car les lexèmes français homonymes sont des... *italianismes*, comme nous l'avons vu plus haut! Emprunts paradoxaux, qui montrent comment la vague s'est inversée: si à la Renaissance le flux allait de l'Italie vers la France, dans les siècles suivants, et jusqu'à nos jours, l'influence française dans la mode et dans son vocabulaire est de plus en plus rayonnante. D'un point de vue extralinguistique, comme l'écrit Zolli, «molti termini italiani della moda sono d'origine francese a causa del predominio tenuto dalla Francia in questo settore» (1991: 2).

Mais des considérations d'ordre linguistique s'imposent également. Quel est le rapport entre la langue-culture prêteuse (le français) et les unités empruntées en italien? La notion de 'prestige' nous paraît décisive³⁵. Selon Sullam Calimani, dans le domaine de la mode «il forestierismo ha valore di per sé come elemento esotico e di prestigio» et, par conséquent, «è comprensibile che esso venga riportato nella sua forma integrale, non adattata» (1984: 181). L'adaptation du terme, en revanche, a acquis en italien une connotation péjorative d'inculture et de provincialisme, ce qui fait que «nel linguaggio della moda [...] il termine straniero è adottato prevalentemente in forma integrale e non adattata» (1984: 188). Les traces d'*aménagement grapho-phonique*³⁶ sont rares, ainsi que la liste ci-dessus le confirme.

Gusmani insiste sur le rôle de l'altérité graphique dans les emprunts: «Il prestigio di cui gode, agli occhi del parlante, una forma straniera costituisce il più forte ostacolo alla sua assimilazione» (1981: 20). Notamment, pour Calligaro les gallicismes de la mode présentent des formes langagières qui sont considérées «pressoché intraducibili garanzie di qualità» et qui évoquent «raffinatezza, esclusività, ricercatezza» (1999: 55). Une solidarité se forme ainsi entre *système allogène* et *signifiants empruntés*: ces derniers ne se limitent pas à fournir une étiquette aux référents, mais les 'connotent' autant qu'ils les dénotent.

2.1. LES FAUX GALLICISMES EN ITALIEN

Quitte à n'effleurer que la surface des choses, nous ne pouvons pas passer sous silence le phénomène des faux gallicismes en italien. Rappelons que le *faux emprunt*, selon Winter-Froemel, peut être défini comme «une innovation au sein de la langue cible qui se sert d'éléments étrangers au système autochtone» (2009: 86).

34 Cf. Laugier (2011).

35 Cf. Deroy (1956: 172); Bouchard (1999). Une préoccupation de ce type paraît émerger déjà chez Weinreich (1953: 59).

36 La terminologie est de Rey-Debove (1971).

Dans une recherche précédente (Tallarico 2011), nous avons analysé les faux gallicismes dans un dictionnaire bilingue contemporain, le *Garzanti*. Parmi les mots italiens analysés, nous pouvons citer les cas de *froissé*³⁷ au sens du français *frappé* («orné de motifs en relief», PR11) et *mouliné*, dans la locution ‘coton mouliné’ (qu’en français on traduirait plutôt par *coton brillanté*).

Un répertoire des faux gallicismes dans le domaine de la mode devrait sans aucun doute accueillir aussi les termes suivants³⁸:

*chemisier*³⁹ (en français: *robe chemisier*);
*chiffon*⁴⁰ (*mousseline de soie*);
*papillon*⁴¹ (*nœud papillon*);
*pré-maman*⁴² (*de grossesse*).

L’*Enciclopedia Treccani* (s.v. *francesismi*) cite également l’exemple de *canneté* (tissu à côtes en relief), que *De Mauro* (2000) fait justement dériver du dialecte milanais et ne considère pas comme un gallicisme. Un dernier faux gallicisme, marqué par *De Mauro* (2000) comme dérivé de *longue*, serait *longuette* (jupe ou robe qui arrive jusqu’au mollet), qui cependant ne paraît pas avoir de modèle direct en français.

Ces emprunts «sont révélateurs à la fois du prestige de la langue modèle et des processus de créativité lexicale de la langue emprunteuse» (Humbley 2000: 95). La présence d’un nombre relativement important de faux gallicismes dans le vocabulaire italien de la mode ne fait que confirmer que ce domaine est sujet à un usage connotatif d’une langue de prestige, le français.

CONCLUSIONS

Les gallicismes en italien (y compris les faux gallicismes) ont certainement un poids considérable dans le domaine vestimentaire, tandis que les italianismes du français sont beaucoup moins nombreux et souvent tombés en désuétude. Le degré d’intégration graphique de ces emprunts est certainement révélateur quant à l’époque d’apparition de ces unités dans le lexique des deux langues: la pénétration de l’italien dans le lexique vestimentaire

37 «Dicesi di tessuto su una caratteristica armatura che, in trama o in ordito, ma sempre nella stessa direzione, sembra essere sgualcita (voce fr., der. da *froisser*, «sgualcire, spiegarla», appartenente al linguaggio internazionale della moda)» (Canonica Sawina 1994).

38 Cf. Celotti-Cohade (2000: 112).

39 Attesté depuis les années 1950, cf. Canonica-Sawina (1994).

40 Attesté dès 1892, cf. Canonica-Sawina (1994).

41 Attesté dès 1939, cf. Canonica-Sawina (1994).

42 Selon Humbley (à paraître), il faudrait parler d’*allogénismes* pour ces «faux emprunts composés». Par ailleurs, Humbley (2008) souligne aussi que plusieurs faux emprunts sont bien des emprunts (suivant le critère de Haugen 1950), même s’ils modifient le modèle de la langue-source. On pourrait donc parler de *modèle tronqué* pour des emprunts tels que *chemisier* et *papillon*.

français remonte à il y a plusieurs siècles, au cours desquels les emprunts ont été adaptés au système phonétique, orthographique et morphologique français. L'influence française, par contre, a été plus constante dans l'histoire et a pu profiter d'un prestige culturel et linguistique qui ne s'est pas terni. En conséquence, les emprunts *directs non intégrés* dans ce domaine restent la grande majorité. Il y a plus d'un siècle, Salverda de Grave écrivait: «La cause première de l'emprunt doit être cherchée dans la valeur affective qu'a un mot étranger employé dans une phrase de la langue maternelle» (1913: 161). Si cette affirmation doit être certainement nuancée aujourd'hui, elle n'en est pas moins applicable au domaine des emprunts français dans le vocabulaire italien de la mode.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

Dizionario De Mauro, 2000, Torino, Paravia.

Enciclopedia Treccani, en ligne: <http://www.treccani.it>.

PR11: Le Petit Robert 2011, 2010, Paris, Le Robert.

TLFi: Le Trésor de la langue française informatisé, en ligne: <http://atilf.atilf.fr/>.

Wiktionnaire, en ligne: fr.wiktionary.org.

ARTICLES ET OUVRAGES

Beccaria G.C., 2006, *Per difesa e per amore. La lingua italiana oggi*, Milano, Garzanti.

Bezzola R.R., 1924, *Abbozzo di una storia dei gallicismi italiani nei primi secoli (750-1300)*. *Saggio storico-linguistico*, Zürich, Seldwyla.

Bouchard C., 1999, *On n'emprunte qu'aux riches. La valeur sociolinguistique et symbolique des emprunts*, Montréal, Fides.

Calligaro G., 1999, *La lingua della moda contemporanea e i suoi forestierismi*, «Lingua Nostra» LX.1-2: 45-59.

Canonica-Sawina A., 1994, *Dizionario della moda*, Carnago, SugarCo.

Celotti N.-Cohade M.-T, 2000, *Des mots dans tous les sens*, I.S.U. Università Cattolica di Milano.

Colin J.-P., 2003, *Le lexique*, in M. Yaguello (éd.), *Le Grand Livre de la Langue française*, Paris, Seuil: 391-456.

Deroy L., 1956, *L'emprunt linguistique*, Paris, Les Belles Lettres.

De Stefanis Ciccone S., 1990, *La componente di origine straniera*, in I. Bonomi-S. De Stefanis Ciccone-A. Masini (eds.), *Il lessico della stampa periodica milanese nella prima metà dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia: 309-474.

Fantuzzi M., 2011, *Italianismi nel francese moderno e contemporaneo*, «Studi di lessicografia italiana» XXVIII: 285-317.

- Giacomelli Deslex M., 1984, *Continuità, ritorni e novità nei prestiti italiani del XX secolo*, in Aa.Vv., *La letteratura e l'immaginario: problemi di semantica e di storia del lessico franco-italiano. Atti dell'XI Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (Verona, 14-16 ottobre 1982)*, Milano, Cisalpino-Goliardica: 375-391.
- Guilbert L., 1975, *La créativité lexicale*, Paris, Larousse.
- Guiraud P., 1971, *Les mots étrangers*, Paris, PUF, (1965).
- Gusmani R., 1981, *Saggi sull'interferenza linguistica*, t. 1, Firenze, Le Lettere.
- Hagège C., 1987, *Le français et les siècles*, Paris, Odile Jacob.
- Haugen E., 1950, *The analysis of linguistic borrowing*, «Word. Journal of the linguistic society of America» 26: 210-231.
- Hope T.E., 1971, *Lexical borrowing in the Romance languages: a critical study of Italianisms in French and Gallicisms in Italian from 1100 to 1900*, Oxford, Blackwell.
- Humbley J., 2000, *Évolution du lexique*, in G. Antoine-B. Cerquiglini (eds.), *Histoire de la langue française 1945-2000*, Paris, CNRS Éditions: 71-106.
- , 2008, *Emprunts, vrais et faux*, dans le «Petit Robert 2007», in J. Pruvost (ed.), *Les Journées des dictionnaires de Cergy. Dictionnaires et mots voyageurs*, Éragny-sur-Oise, Silves: 221-238.
- , 2015, *Allogenisms: the major category of 'true' false loans*, in C. Furiassi-H. Gottlieb (eds.), *Pseudo-English Studies on False Anglicisms in Europe*, Berlin, De Gruyter Mouton: 35-58.
- Lakhdhar A., 2008, *Mots migrants de retour*, «Synergies Italie» 4: 55-62.
- Laugier R., 2011, *Rendons à Marianne... ou les emprunts de retour*, «Interculturel» 15: 35-47.
- Lipovetsky G., 1987, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard.
- Margarito M., 2001, *Italianismes du français. Notes sur des parcours de recherche*, «Cahiers de lexicologie» 78.1: 117-126.
- , 2008, *Italianismes de la langue française dans les dictionnaires monolingues contemporains*, in J.-F. Sablayrolles (ed.), *Néologie et terminologie dans les dictionnaires*, Paris, Champion: 179-198.
- Matoré G., 1953, *La méthode en lexicologie*, Paris, Didier.
- Morgana S., 1994, *L'influsso francese*, in L. Serianni-P. Trifone (eds.), *Storia della lingua italiana*. t. 3. *Le altre lingue*, Torino, Einaudi: 671-719.
- Nyrop K., 1935, *Grammaire historique de la langue française. t. 1. Histoire générale de la langue française, Phonétique historique*, Copenhague, Gyldendal.
- Rey-Debove J., 1973, *La sémiotique de l'emprunt lexical*, «Travaux de linguistique et de littérature de l'Université de Strasbourg» XI.1: 109-123.
- Salverda de Grave J.-J., 1913, *L'influence de la langue française en Hollande d'après les mots empruntés. Leçons faites à l'Université de Paris en Janvier 1913*, Paris, Édouard Champion.
- Schlemmerová M., 2010, *L'interferenza linguistica: i francesismi nella lingua settoriale della moda*, Mémoire de maîtrise, Brno, Université Masaryk.
- Sergio G., 2010, *Parole di moda. Il «Corriere delle Dame» e il lessico della moda nell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli.

- Stammerjohann *et al.*, 2008, *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Sullam Calimani A.-V., 1984, *Esotismi nel linguaggio della moda*, «Istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Classe di scienze morali e lettere» 143: 163-195.
- Tagliavini C., 1969, *Le origini delle lingue neolatine*, Bologna, Pàtron.
- Tallarico G., 2011, *Les faux gallicismes en italien dans un dictionnaire bilingue contemporain*, «Plaisance» 24: 229-244.
- Walter H., 1997, *L'aventure des mots français venus d'ailleurs*, Paris, Laffont.
- Weinreich U., 1953, *Languages in contact. Findings and problems*, Publications of the Linguistic Circle of New York.
- Wind B.H., 1928, *Les mots italiens introduits en français au XVI^e siècle*, Deventer, Kluwer.
- Winter-Froemel E., 2009, *Les emprunts linguistiques: enjeux théoriques et perspectives nouvelles*, «Neologica» 3: 79-122.
- Winter-Froemel E.-Onysko A., 2012, *Proposing a pragmatic distinction for lexical anglicisms*, in V. Pulcini-F. Rodríguez González-C. Furiassi (eds.), *The Anglicization of European Lexis*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins: 43-65.
- Zanola M.T., 1995, *Studi sulla presenza dell'italianismo nel francese del XIX e del XX secolo*, «L'analisi linguistica e letteraria» 2: 361-408.
- Zolli P., 1991, *Le parole straniere*, Bologna, Zanichelli.

LES ROBES D'ODETTE DANS À LA RECHERCHE
DU TEMPS PERDU: SYMBOLE ET RÉALITÉ RETROUVÉS

Bernard Urbani
UNIVERSITÉ D'AVIGNON

L'acte de se vêtir, qui a enchanté nombre d'écrivains du XIX^e siècle et du début du XX^e, est une activité fondamentale de l'être humain, décisive dans tout processus de sociabilisation, même si souvent elle relève du domaine du symbolique et de l'imaginaire. Le vêtement, signifiant du signifié qu'est le corps, non seulement fait partie de l'inventaire anthropologique (que la mythanalyse, telle que Gilbert Durand a pu la mettre en place, se donne pour objet) mais en constitue un élément privilégié¹. Nombre de textes de fiction lui accordent une place importante et mettent en scène des personnages pour lesquels l'acte de se vêtir n'est pas une activité négligeable. Le vêtement ne cesse de dire, de décrire, de symboliser et de signifier: c'est ce que la fiction balzacienne exprime sans relâche «en déployant d'importantes descriptions, en alternant commentaires, allusions et développements minutieux» (Saidah 2001: 183-184) et dont Proust, séduit par la parure féminine, va se souvenir². En effet, dans *À la recherche du temps perdu*, «le vêtement est nimbé d'une charge poétique qui déborde sur le personnage; en même temps, il est investi d'une pluralité de sens indéniable» (*Ibidem*). À l'intersection du collectif et de l'individuel, il occupe donc dans l'œuvre proustienne («dernier roman organique du XIX^e siècle et premier roman expérimental du XX^e siècle»: Compagnon 1989: 49-50) une place décisive. En effet, bien qu'objet matériel qui donne au récit sa structure narrative, le vêtement n'est pas choisi pour montrer et décorer: investi de qualifications humaines et idéologiques, il possède un langage muet, il dévoile des attitudes et des comportements, il permet des révélations psychologiques et

1 Sur le vêtement, la mode et la littérature, cf. notamment: Barthes (1967); Kempf (1968); Lemoine-Luccioni (1983); Join-Diéterle (1998); Monneyron (2001a; 2001b; 2001c); Marzel (2005).

2 Cf. Fraisse (2011).

dramatiques à cause de l'illusion, du rêve, du travestissement, notamment dans *Sodome et Gomorrhe*. Ainsi, le vêtement «orienté vers une réflexion esthétique ou plus exactement stylistique» (Gabaston 2011: 266).

Liées à des signes de déception, les robes – à qui le Narrateur (bénéficiant de multiples points de vue sur les êtres et les choses) a conféré une irréductible essence – participent à la construction de la *Recherche du temps perdu* et obéissent aux lois que Proust confère à son œuvre-réalité³. En effet, ce roman d'une initiation sentimentale, sociale et artistique – «qui aboutit à une esthétique métaphysique opposant à la force du devenir et de l'oubli, la permanence de l'être» (Erman 2013: 3) – est aussi une recherche de ce qu'est l'élégance, un roman d'un goût qui se forme. Véritable art, langage éphémère et intemporel, les robes d'Odette de Crécy et de la duchesse Oriane de Guermantes, notamment, évoluent dans le temps et se modifient dans l'espace⁴. Ces formes élégantes – puisées dans les romans d'Anatole France, de Paul Bourget et dans les toiles de Renoir et Manet⁵ – donnent à celles qui les portent un caractère de femmes mythiques. En effet, malgré le temps et l'espace perdus, les manteaux, les robes et les tissus immuables du célèbre peintre-couturier Mariano Fortuny haussent celles qui les revêtent à la grâce et à la dignité de personnages hors du temps, notamment Odette⁶. Leur élégance devient la nature ornée, la réalité élevée par l'art à la vérité⁷. Proust, comme Balzac et Flaubert⁸ pour qui l'habit est le plus énergique de tous les symboles, prend conscience des rapports entre son art et celui du vêtement. Il se sent de plus en plus des affinités avec la mode vestimentaire féminine «dont les vagues déferlantes se confondent non seulement avec les règnes et les révolutions mais aussi avec les mouvements artistiques

3 Proust s'éloigne de *La comédie humaine*, même si le déchiffrement de détails, un des fondements de la poétique de son roman, est le même. Cf. notamment Vaclav Zima (1980: 119-145); Debray-Genette (1996); Bouillaguet (2000); Bertini (2012).

4 Sur les toilettes dans *À la recherche du temps perdu*, cf. notamment Pasquali (1961); Ninane de Martinoir (1971); Placella Somella (1986); Favrichon (1987); Macé (1987); Fortassier (1988); Coudert (1998); Urbani (2012).

5 Les premières apparitions d'Odette font penser à des Manet: «en robe de soie rose avec un grand collier de perles au cou, était assise une jeune femme qui achevait de manger une mandarine» (*Du côté de chez Swann*, Proust 1954: t. I, 76).

6 Proust ne croyait guère à la hiérarchie des arts: «le couturier Fortuny qui s'inspirait des tableaux de Carpaccio pour créer des robes lui paraissait être un artiste aussi grand que le peintre vénitien» (Erman 2013: 11).

7 Proust s'est intéressé au monde de la couture: «Il prédit qu'il n'y a pas de raison pour que la modiste ou le couturier ne soient pas un jour reçus dans le grand monde. Sans attendre que l'entre-deux guerres réalise sa prophétie» (Fortassier 1988: 155).

8 Dans *Forme et signification*, Jean Rousset situe Proust à la fois dans la continuité de l'héritage de Flaubert et dans sa métamorphose: «L'univers de la *Recherche* est bien un univers de signes à décrypter, à déplacer et à replacer dans ce vaste puzzle qu'est l'œuvre, un dépassement des frontières entre l'humain et l'inhumain, entre le personnage et l'objet, une fragmentation du temps. La *Recherche* est comme *L'éducation sentimentale* l'histoire d'une vocation mais elle est beaucoup plus tournée vers l'aventure de l'écriture» (1962: 230). Cf. aussi Naturel (2007).

littéraires» (Fortassier 1988: 12). La fascination qu'il éprouve ainsi que le Narrateur juché sur les échasses des années, se manifeste par la quantité (robes de chambres, déshabillés luxueux, peignoirs négligemment croisés, robes, jupes, chemisettes, gilets, manteaux, etc.) et par la qualité (crêpe de chine, mousseline, soie, tulle, etc.). Voici de quelle manière M. décrit Odette de Crécy:

Elle allait s'habiller elle aussi, bien que j'eusse protesté qu'aucune robe «de ville» ne vaudrait à beaucoup près la merveilleuse robe de chambre de crêpe de Chine ou de soie, vieux rose, cerise, rose Tiepolo, blanche, mauve, verte, rouge, jaune unie ou à dessins, dans laquelle Mme Swann avait déjeuné et qu'elle allait ôter. Quand je disais qu'elle aurait dû sortir ainsi, elle riait, par moquerie de mon ignorance ou plaisir de mon compliment. Elle s'excusait de posséder tant de peignoirs parce qu'elle prétendait qu'il n'y avait que là dedans qu'elle se sentait bien et elle nous quittait pour aller mettre une de ces toilettes souveraines qui s'imposaient à tous, et entre lesquelles pourtant j'étais parfois appelé à choisir celle que je préférais qu'elle revêtît. (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Proust 1954: t. I, 540)

Les robes proustiennes – parce qu'elles appartiennent au domaine de l'apparence, de l'illusoire et de la perception – représentent la position sociale et révèlent la personne: se faire voir, c'est faire voir ce que l'on porte. Mieux, elles sont un modèle déterminant des comportements et des manières d'être, «une sorte de pensée sauvage du social» (Bollon 1990: 184). Imitées et reproduites, toujours frémissantes, elles décident avec sensibilité des représentations, dictent les comportements et anticipent les changements. Soumises à l'optique de M., qui circule dans un monde cassé en morceaux et divisés en côtés, elles s'enrichissent souvent d'accessoires (bijoux, écharpes, ceintures, éventails, ombrelles, plumes) pour mieux révéler celles qui les portent. Dans *Du côté de chez Swann*, apercevant pour la première fois Odette Swann, femme volage aux mensonges indécélables, le Narrateur confesse:

Cette jeune dame ne différait pas des autres jolies femmes que j'avais vues quelquefois dans ma famille [...]. Mieux habillée seulement, l'amie de mon oncle avait le regard vif et bon, elle avait l'air aussi franc et aimant. Je ne lui trouvais rien de l'aspect théâtral que j'admirais dans les photographies d'actrices, ni de l'expression diabolique qui eût été en rapport avec la vie qu'elle devait mener. J'avais peine à croire que ce fût une cocotte et surtout je n'aurais pas cru que ce fût une cocotte chic si je n'avais pas vu la voiture à deux chevaux, la robe rose, le collier de perles, si je n'avais pas

su que mon oncle n'en connaissait que de la plus haute volée. (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Proust 1954: t. I, 77)

Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, l'épouse de Charles Swann apparaît somptueusement parée. Une fleur charmante qui se dresse au milieu d'un parterre de chapeaux gris:

Tout d'un coup, sur le sable de l'allée, tardive, alentie et luxuriante comme la plus belle fleur et qui ne s'ouvrirait qu'à midi, Mme Swann apparaissait, épanouissant autour d'elle une toilette toujours différente mais que je me rappelle surtout mauve; puis elle hissait et déployait sur un long pédoncule, au moment de sa complète irradiation, le pavillon de soie d'une large ombrelle de la même nuance de l'effeuillage des pétales de sa robe. (t. I, 636)

Les robes mises en relief par nombre d'images «couturières» (Fortassier 1988: 20) sont l'objet d'un jugement extérieur qui classe les êtres derrière l'étiquette sociale, morale et intellectuelle. Au Bois de Boulogne, M. est fasciné par l'apparition élégante et érotique d'Odette:

J'apercevais Mme Swann à pied, dans une polonaise de drap, sur la tête un petit toquet agrémenté d'une aile de lophophore, un bouquet de violettes au corsage, pressée, traversant l'allée des Acacias comme si ç'avait été seulement le chemin le plus court pour rentrer chez elle et répondant d'un clin d'œil aux messieurs en voiture qui, reconnaissant de loin sa silhouette la saluaient et se disaient que personne n'avait autant de chic. (*Du côté de chez Swann*, Proust 1954: t. I, 419)

Je voyais [...] une incomparable victoria, à dessein un peu haute et laissant passer à travers son luxe «dernier cri» des allusions aux formes anciennes, au fond de laquelle reposait avec abandon Mme Swann, ses cheveux maintenant blonds avec une seule mèche grise ceints d'un mince bandeau de fleurs, le plus souvent des violettes, d'où descendaient de longs voiles, à la main une ombrelle mauve, aux lèvres un sourire ambigu où je ne voyais que la bienveillance d'une Majesté et où il y avait surtout la provocation de la cocotte, et qu'elle inclinait avec douceur sur les personnes qui la saluaient. (*Ibidem*)⁹

9 Ce premier tome se termine par une évocation d'Odette Swann au Bois de Boulogne suivie d'une anticipation. En effet, «quittant le temps du récit pour le moment zéro du temps de l'écriture, le narrateur s'exprime au présent» (Bouillaguet 1994: 19): «Il suffisait que Madame Swann n'arrivât pas toute pareille au même moment, pour que l'Avenue fût autre. Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons

Le vêtement féminin raffiné montre qu'il y a souvent du jeu entre l'être et son apparence. La toilette est dans cette perspective un message «qui propose à qui sait le déchiffrer la combinaison maladroite du corps tel qu'il est et tel qu'on souhaiterait qu'il soit» (Favrignon 1987: 76). Elle rythme la démarche et les gestes d'Odette¹⁰, femme entretenue coquette et mystérieuse révélée par une succession d'aspects différents (dame en rose vue par le Narrateur chez son oncle, dame en blanc dans le parc de Tansonville, l'amie des Verdurin, Madame Swann, toujours fleurie, «séparée par l'éther incolore des années»: *Le temps retrouvé*, Proust 1954: t. 3, 990). Cette demi-mondaine suit la mode (que Baudelaire place sur un même plan que l'art)¹¹, la lance même¹²; mais s'habillant surtout pour les autres, elle en devient ridicule:

Quant à son corps [...], il était difficile d'en apercevoir la continuité [...] tant le corsage, s'avancant en saillie comme sur un ventre imaginaire et finissant brusquement en pointe pendant que par en dessous commençait à s'enfler le ballon des doubles jupes, donnait à la femme l'air d'être composée de pièces différentes mal emmanchées les unes dans les autres; tant les ruchés, les volants, le gilet suivaient en toute indépendance, selon la fantaisie de leur dessin ou la consistance de leur étoffe, la ligne qui les conduisait aux nœuds, aux bouillons de dentelle, aux effilés de jais. (*Du côté de chez Swann*, Proust 1954: t. 1, 197)

La toilette harmonieuse d'Odette révèle une architecture raffinée, mais sans genre:

Elle tenait à la main un bouquet de catleyas et Swann vit, sous son fanchon de dentelle, qu'elle avait dans les cheveux des fleurs de cette même orchidée attachées à une aigrette en plumes de cygne. Elle était habillée, sous sa mantille, d'un flot de velours noir qui, par un rattrapé oblique, découvrait en un large triangle le bas d'une jupe de faille blanche et laissait voir un empiècement, également de faille blanche, à l'ouverture du corsage décolleté, où étaient enfoncées d'autres fleurs de catleyas. (232)

pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contiguës qui formaient notre vie d'alors; le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas! comme les années» (*Du côté de chez Swann*, Proust 1954: t. 1, 427).

¹⁰ Cf. Simmel (1989: 174).

¹¹ Sur l'influence de Baudelaire sur Proust, cf. notamment Fraisse (2011: 291-306).

¹² Cf. de Tarde (1993). Sur la pensée de Tarde et de Proust, cf. notamment Henry (1983: 348-350); Suzuki (2011: 25-52).

Tout se répond: «fleurs contre fleurs, blanc contre blanc, triangle contre triangle sur une étendue de faille propre à faire défaillir. Néanmoins, cette toilette paraît terne; Odette semble ne pas savoir l’animer de l’intérieur» (Favrichon 1987: 107). Préfigurant l’interpénétration de classes sociales encore séparées, Odette – tour à tour Miss Sacripant¹³, Madame Swann (au décolleté de catleyas), Madame Forcheville et la maîtresse du duc Basin de Guermantes – porte les traces de ce qu’elle a été. Au seuil de la cinquantaine, fleur artificielle mais plus embellie et éclatante que jamais, toujours très snob, elle éblouit encore¹⁴. En effet, dans *Le temps retrouvé*, lors de la matinée Guermantes (véritable bal costumé où les invités sont fardés, alourdis par leurs toilettes et tellement vieilliss qu’ils en sont méconnaissables, où M. comprend que la vraie vie est ailleurs et atteint une vérité éternelle)¹⁵, Odette, bien dans sa robe, est la seule à avoir échappé au déguisement caricatural de soi qu’apportent les années. Dans cette sorte d’allégorie qu’est la dernière scène du roman, son aspect d’ancienne cocotte – qui préfère être admirée et désirée plutôt qu’aimée – est un défi au temps. C’«est ce que montre le nouveau portrait qui la fige dans un état désormais durable puisqu’il se maintient jusqu’à l’ultime réunion mondaine» (Bouillaguet 1994: 45). Le temps qui a grimé tous les personnages l’a laissée intacte. Mais plus rien de vivant en elle: ni traits, ni rides, ni yeux, ni tremblements. Madame de Forcheville,

comme injectée d’un liquide, d’une espèce de paraffine qui gonfle la peau mais l’empêche de se modifier, avait l’air d’une cocotte d’autrefois à jamais «naturalisée» [...]. On ne pouvait même pas dire qu’elle avait rajeuni, mais plutôt qu’avec tous ses carmins, toutes ses rousseurs elle avait refléuri. (*Le temps retrouvé*, Proust 1954: t. 3, 947, 950)

Vertige de la variété et de la multiplicité¹⁶, la future maîtresse du duc de

13 Miss Sacripant 1872 est une aquarelle troublante d’Elstir. Odette est représentée en jeune artiste, demi travesti: «Le portrait était antérieur au moment où Odette, disciplinant ses traits, avait fait de son visage et de sa taille cette création dont, à travers les années, ses coiffeurs, ses couturiers, elle-même – dans sa façon de se tenir, de parler, de sourire, de poser ses mains, ses regards, de penser – devaient respecter les grandes lignes» (*À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, Proust 1954: t. I, 861).

14 L’âge d’Odette Swann, lors de la soirée Guermantes, est presque bénéfique: «[sa] métamorphose n’intervient qu’au tout dernier moment: et à l’intérieur même du *Temps retrouvé*, avant qu’elle ne connaisse la pire déchéance physique, on la voit encore comme un défi miraculeux aux atteintes du temps et même rajeunie, refléurie. Comme si Proust éprouvait de la gêne à la défigurer» (Raimond-Fraisse 1989: 11; cf. aussi Fraisse 1990).

15 La vraie vie est ailleurs: «la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c’est la littérature» (*Le temps retrouvé*, Proust 1954: t. 3, 895). Le Moi du Narrateur «se ressaisit et se pérennise dans la littérature» (Chabot 1999: 21). Désormais, il est prêt à écrire un livre tiré de sa propre vie et dont le temps sera le thème principal.

16 «C’est dans la contingence du monde sensible qu’on découvre les choses et les êtres;

Guermantès est devenue une nature morte qui va revivre en Gilberte de Saint-Loup¹⁷.

Pourtant, grâce au souvenir, tout doit revenir, comme il est écrit sur les voûtes de Saint-Marc, à Venise. Les robes de Madame Swann (comme celles du couturier-créateur Fortuny – parsemées de ces oiseaux «buvant aux urnes de marbre et de jaspe des chapiteaux byzantins qui signifient la mort et la résurrection»: *La Prisonnière*, Proust 1954: t. 3, 368) renaissent de leurs cendres. Éblouissantes, traversées de divers réseaux de significations, elles signalent appartenance et position sociales, relation au temps et à l'histoire du goût. En effet, la sensuelle et impudique Odette, les cheveux dénoués, en peignoir de crêpe de Chine mauve «qui semblait plus élégant que toutes les robes» (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Proust 1954: t. 1, 528) devient pour Swann – artiste raté qui incarne le péché d'idolâtrie¹⁸ – Zéphora, fille de Jéthro et épouse de Moïse, représentée par Botticelli dans la chapelle Sixtine.

Elle le reçut en peignoir de crêpe de Chine mauve, ramenant sur sa poitrine, comme un manteau, une étoffe richement brodée. Debout à côté de lui, laissant couler le long de ses joues ses cheveux qu'elle avait dénoués, fléchissant une jambe dans une attitude légèrement dansante [...]. Swann avait toujours eu ce goût particulier d'aimer à retrouver dans les peintures des maîtres non pas seulement les caractères généraux de la réalité qui nous entoure, mais ce qui semble au contraire le moins susceptible de généralité, les traits individuels des visages que nous connaissons. Il la regardait: un fragment de la fresque apparaissait dans son visage et dans son corps, que dès lors il chercha toujours à s'y retrouver, soit qu'il fût auprès d'Odette, soit qu'il pensât seulement à elle; et, bien qu'il ne fût sans doute au chef-d'œuvre florentin que parce qu'il le retrouvait en elle, pourtant cette ressemblance lui conférait à elle aussi une beauté, la rendait plus précieuse [...]. Le mot d'«œuvre florentine» rendit un grand service à Swann. Il lui permit, comme un titre, de faire pénétrer l'image d'Odette dans un monde de rêves où elle n'avait pas eu accès jusqu'ici et où elle s'imprégna de noblesse [...]. Et quand il était tenté de regretter que depuis des mois il ne fit plus que voir

et parce qu'ils sont relégués dans la contingence, on ne peut en saisir que des aspects divers» (Raimond 1983: 301).

17 Gilberte Swann, épouse de Saint-Loup, copie souvent sa mère, notamment son langage, ses tenues et ses actes. Annick Bouillaguet signale que la reproduction, notion centrale dans *À la recherche du temps perdu* «s'opère par le langage, et celui de Madame Swann est parfaitement révélateur. Sa conception du 'chic' est essentiellement vestimentaire, et son absence de distinction intellectuelle la pousse dans la voie du conformisme» (Bouillaguet 1994: 31).

18 L'aventure amoureuse de Charles et d'Odette, un des deux principales erreurs du temps perdu, apparaît «comme une illustration de cette philosophie chère à Proust: nos passions sont de la même étoffe, quel que soit l'être qu'elles habitent» (Laget 1991: 19).

Odette, il se disait qu'il était raisonnable de donner beaucoup de son temps à un chef-d'œuvre inestimable, coulé pour une fois dans une matière différente et particulièrement savoureuse, en un exemplaire rarissime qu'il contemplait tantôt avec l'humilité, la spiritualité et le désintéressement d'un artiste, tantôt avec l'orgueil, l'égoïsme et la sensualité d'un collectionneur. (*Du côté de chez Swann*, Proust 1954: t. I, 222-224)¹⁹

Swann va même jusqu'à offrir à sa 'Madone' des vêtements copiés sur ceux qui drapent les vierges botticelliennes, comme l'écharpe orientale, bleue et rose que porte la Vierge du Magnificat, ou bien cette «toilette toute criblée de pâquerettes, de bleuets, de myosotis et de campanules d'après la Primavera» (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Proust 1954: t. I, 618). Sans l'art, qui donne forme et consistance à ce qui se profile dans la perception et s'élabore dans le désir, l'amour n'existe pas. Odette, recomposée «selon un écheveau de lignes subtiles et belles» (*Du côté de chez Swann*, Proust 1954: t. I, 223) lui paraît désormais une représentation, une idole, «un chef-d'œuvre inestimable, coulé pour une fois dans une matière différente et particulièrement savoureuse» (t. I, 224)²⁰. Envahi et piégé par la puissance expressive de la célèbre fresque, Swann peut maintenant l'exposer comme un trophée. Il a donc fait son temps avec Odette, «mais ce temps-là, perdu pour lui et pour son œuvre, se trouve finalement nul et non avvenu» (Chabot 1999: 21).

Être de son époque, c'est apparaître d'une autre époque renvoyant à un passé historique ou artistique. En effet, grâce à ses robes, qui sont de véritables petits chefs-d'œuvre, Madame Swann (personnage-carrefour «où convergent des chemins venus de lieux parfois diamétralement opposés»: Coge 2005: 50) inscrit sa propre histoire dans l'Histoire: tout en étant à la mode (moyen artistique de vaincre le temps qui ronge et de sauver l'identité fuyante),

elle fait figurer dans ses robes le souvenir de modes qui ont assuré ses succès d'antan: rampe de dentelle noire sur une robe rouge qui

19 Ce passage combine l'évocation des deux images d'Odette, éclairée par le discours intérieur de Swann et celui du narrateur omniscient. Pour l'amant perdu, tout est affaire de subjectivité et de langage, non de réalité concrète. Le narrateur dénonce l'insatisfaction latente, parce que l'amoureux perd son temps sans donner ni partager. Il perd toute cohérence et s'abîme «dans un rêve vertigineux proche de celui de la création artistique, mais voué à la catastrophe sentimentale puisqu'il établit une relation avec un être issu de son imagination, différent de celui de la réalité» (Dagès 1990: 77).

20 Qu'il s'agisse de Zéphora de Botticelli (contemplée en 1906 dans un volume de Ruskin) ou de la petite phrase de Vinteuil jouée à la soirée Saint-Euverte, «les arts remplissent une importante fonction dans la vie amoureuse de Swann. Ils fournissent également à l'écrivain l'occasion de critiquer sévèrement l'attitude de son personnage à leur égard. Swann n'apprécie pas la musique de Vinteuil pour elle-même, mais la considère comme un souvenir de son amour. Quant à Zéphora, Proust traite sa reproduction comme une photographie d'Odette sans se soucier de la valeur artistique de la fresque elle-même. Charles tombe amoureux, non pas d'Odette elle-même, mais de son image idéalisée à travers la fresque de Botticelli» (Yoshikawa 2010: 15). Cf. aussi Bertho (2000); Yoshikawa (2004).

fait penser aux volants des années 70, rayée de boutons jouant les gilets de naguère. La fidélité vestimentaire au passé chez Odette n'est pas sans un secret rapport avec cette promotion sociale qui finit par la hisser au rang d'épouse morganatique du duc de Guermantes, cependant qu'est évincée et dévalorisée mondainement la trop moderne duchesse. (Fortassier 1988: 162)

Dans le roman de Proust, où «le décousu est toujours aussi l'en-train-de-se-coudre» (Richard 1974: 263), les robes d'Odette sont à la fois preuve de vérité et source de désillusion²¹. Pour le Narrateur en quête de sa vocation, qui évoque une société et raconte une vie chargée d'erreurs, qui glose et commente à la première personne (sans blâmer ni approuver)²², elles sont, en définitive, une écriture richement colorée, tout en variations et en nuances, en plis et replis, comme celles qui les portent. Tout se relie, tout communique: les robes comme les années, le temps des uns comme le temps des autres. Elles sont des créations à part entière, des œuvres temporelles (signe social, marque individuelle, langage sentimental) et des œuvres d'art que l'on doit déchiffrer. Le temps des pertes et de l'apprentissage est désormais achevé et le Narrateur va pouvoir se mettre au travail et écrire son œuvre *À la recherche du temps perdu*, récit d'une vocation d'écrivain et conception d'une écriture, illustrée par 'les anneaux d'un beau style'²³. Il sait maintenant quoi écrire et, surtout comment l'écrire: comme une cathédrale bâtie à coups d'épingles. Mais pour que le livre prenne forme, pour que l'artiste reconstruise ces images possibles du monde, non pas tel qu'il est mais tel que notre conscience les appréhende et les retranscrit, il faut que le je devienne un autre, «que la littérature soit définie en termes nouveaux et élargis, et qu'elle fasse l'objet d'une adhésion considérablement rehaussée» (Cogez 2005: 20). Avec l'aide de Françoise, gardienne de la chambre d'écriture et dernière main, Proust, tâcheron-architecte de l'entre-deux²⁴ et grand couturier de la langue, va construire son roman-cathédrale²⁵ (au moment où s'achève le récit de sa vie qui conduit le lecteur

21 La confusion entre la vie et l'art, l'amour et la jalousie, ont conduit Swann, «et non Odette comme il le redoutait, aux plus grandes désillusions» (Laget 1991: 99).

22 Dans *À la recherche du temps perdu*, Proust n'est ni un écrivain engagé ni un moraliste: «on ne trouve pas dans son récit d'analyse sociologique ou politique, de condamnation du snobisme, de déclarations sur la vulgarité de la bourgeoisie; il ne cherche pas à réformer les mœurs mais à les décrire» (Laget 1991: 71).

23 Proust s'inscrit contre le réalisme et offre une nouvelle conception du roman selon laquelle l'écriture devient l'objet même du roman.

24 Pour Antoine Compagnon, la notion de l'«entre-deux» renvoie à la place de Proust entre deux siècles et à la conception de la *Recherche du temps perdu* comme roman non «de la contradiction résolue et de la synthèse dialectique, mais de la symétrie boiteuse ou défectueuse, du déséquilibre et de la disproportion, du faux-pas» (1989: 13).

25 Le roman proustien est construit comme une cathédrale finie et inachevée à la fois: «Dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées!» (*Le temps retrouvé*, Proust 1954: t. 3, 1033). Sur la cathédrale, symbole de la croyance, cf. notamment Suzuki (2011: 210-228).

au temps du roman)²⁶ en cousant comme une robe les précieuses paperoles et les fils entremêlés. Une robe qui cette fois n'habille plus ni Odette ni personne, «strictement écrite, parure de mots et de phrases s'offrant au regard du lecteur» (Boyer 2001: 153).

Je pensais que sur ma grande table de bois blanc, regardé par Françoise [...], je travaillerais auprès d'elle, et presque comme elle [...], car, épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe. Quand je n'aurais pas auprès de moi toutes mes paperoles, et que me manquerait juste celle dont j'aurais besoin, Françoise comprendrait bien mon énervement, elle qui disait toujours qu'elle ne pouvait pas coudre si elle n'avait pas le numéro de fil et les boutons qu'il fallait [...]. À force de coller les uns aux autres ces papiers [...], ils se déchiraient çà et là. Au besoin Françoise ne pourrait-elle pas m'aider à les consolider de la même façon qu'elle mettait des pièces aux parties usées de ses robes, ou qu'à la fenêtre de la cuisine, en attendant le vitrier comme moi l'imprimeur, elle collait un morceau de journal à la place d'un carreau cassé? Françoise me dirait, en me montrant mes cahiers rongés comme le bois où l'insecte s'est mis: «C'est tout mité, regardez, c'est malheureux, voilà un bout de page qui n'est plus qu'une dentelle» et l'examinant comme un tailleur: «je ne crois pas que je pourrai la refaire, c'est perdu. C'est dommage, c'est peut-être vos plus belles idées. Comme on dit à Combray, il n'y a pas de fourreurs qui s'y connaissent aussi bien comme les mites. Ils se mettent toujours dans les meilleures étoffes». (*Le temps retrouvé*, Proust 1954: t. 3, 1033-1034)

Mais si «'bâtir', appliqué à une cathédrale, signifie construire, en couture le verbe désigne au contraire le faufil, l'assemblage préalable à la couture définitive. Admirable ambiguïté du texte proustien qui résume en un seul mot son essence circulaire» (Jullien 1990: 57).

Cette robe proustienne qui déploie le texte lui-même en tissu drapé, plissé, bouillonné, ruche, godaillé, tissu de phrases pour parer le corps de la langue, apparaît aussi comme une invitation à lire la littérature au-delà de la seule surface d'un récit; à soulever donc, ne fût-ce qu'un peu, les jupes de la langue pour aller y voir de plus près comment c'est écrit. (Boyer 2001: 168)

²⁶ L'explicit achève l'œuvre en annonçant le sujet du roman que le lecteur vient de terminer. Il est donc aussi question d'inachèvement.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Barthes R., 1967, *Système de la mode*, Paris, Seuil.
- Bertho S. (ed.), 2000, *Proust et ses peintres*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi.
- Bertini M., 2012, *Déchiffrer le monde: Proust à l'écoute de Balzac*, in N. Mauriac Dyer-K. Yoshikawa et al. (eds.), *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle. Tradition et métamorphose*, Paris, PSN: 181-190.
- Bollon P., 1990, *Morale du masque. Merveilleux, zazous, dandys, punks, etc.*, Paris, Seuil.
- Bouillaguet A., 1994, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Nathan.
- , 2000, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'écriture cryptée*, Paris, Champion.
- Boyer P., 2001, *Parures écrites*, in F. Monneyron (ed.), *Vêtement et littérature*, Perpignan, PUP: 153-167.
- Chabot J., 1999, *L'autre et le moi chez Proust*, Paris, Champion (Littérature de notre siècle, 13).
- Cogez G., 2005, *Le temps retrouvé de Marcel Proust*, Paris, Gallimard (Foliothèque).
- Compagnon A., 1989, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil.
- Coudert R., 1998, *Proust au féminin*, Paris, Grasset / Le Monde.
- Dagès J., 1990, *Proust. Du côté de chez Swann*, Paris, Bordas.
- Debray-Genette R., 1996, *Intertextualité, autotextualité: Proust et Balzac*, in J.-L. Cabanès (ed.), *Voix de l'écrivain*, Toulouse, PUM: 247-260.
- Erman M., 2013, *Les 100 mots de Proust*, Paris, PUF (Que sais-je?).
- Favrichon A., 1987, *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust*, Lyon, PUL.
- Fortassier R., 1988, *Les écrivains français et la mode de Balzac à nos jours*, Paris, PUF.
- Fraisse L., 1990, *L'œuvre-cathédrale*, Paris, Corti.
- , 2011, *La petite musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Garnier (Classiques, Bibliothèque proustienne, 3).
- Gabaston L., 2011, *Le langage du corps dans «À la recherche du temps perdu»*, Paris, Champion (Recherches proustiennes, 20).
- Henry A., 1983, *Proust. Théorie pour une esthétique*, Paris, Klincksieck.
- Join-Diéterle C., 1998, *Les mots de la mode*, Arles, Actes Sud.
- Jullien D., 1990, *La cathédrale romanesque*, «Bulletin Marcel Proust» 40: 43-57.
- Kempf R., 1968, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil.
- Laget T., 1991, *«Un amour de Swann» de Marcel Proust*, Paris, Gallimard (Foliothèque, 1).
- Lemoine-Luccioni E., 1983, *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Seuil.
- Macé G., 1987, *Le manteau de Fortuny*, Paris, Gallimard.
- Marzel S.-R., 2005, *L'esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, Francfort, Peter Lang.
- Monneyron F. (ed.), 2001a, *La frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, Paris, PUF.
- (ed.), 2001b, *Le vêtement*, Paris, L'Harmattan.
- (ed.), 2001c, *Vêtement et littérature*, Perpignan, PUP.

- Naturel M., 2007, *Proust et Flaubert: un secret d'écriture*, Amsterdam, Rodopi.
- Ninane de Martinoir F., 1971, *Du temps des essences à l'illusion volontaire ou la fonction des robes et des salons dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, «Revue des sciences humaines» 143: 405-415.
- Pasquali C., 1961, *Proust, Primoli, la moda*, Roma, EDL.
- Placella Somella P., 1986, *La moda nell'opera di Marcel Proust*, Roma, Bulzoni.
- Proust M., 1954, *À la Recherche du Temps perdu*, P. Clarac-A. Ferré (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Raimond M., 1983, *Proust romancier*, Paris, SEDES.
- Raimond M.-Fraisie L., 1989, *Proust en toutes lettres*, Paris, Bordas.
- Richard J.-P., 1974, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil (Poétique).
- Rousset J., 1962, *Forme et signification*, Paris, Corti.
- Saidah J.-P., 2001, *Esquisse d'une poétique du vêtement chez Balzac*, in F. Monneyron (ed.), *Vêtement et littérature*, Perpignan, PUP: 179-190.
- Simmel G., 1989, *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot.
- Suzuki T., 2011, *La croyance proustienne. De l'illusion à la vérité littéraire*, Paris, Garnier (Classiques).
- Tarde G. de, 1993, *Les lois de l'imitation, étude sociologique*, Paris, Kimé.
- Urbani B., 2012, *Robes*, in G. Girimonti Greco-S. Martina et al. (eds.), *Proust e gli oggetti*, Firenze, Le Cáriti: 255-263.
- Vaclav Zima P., 1980, *L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Paris, Le Sycomore.
- Yoshikawa K., 2004, *Lecture d'«Un amour de Swann»*, Tokio, Hakusuisha.
- , 2010, *Proust et l'art pictural*, Paris, Champion (Recherches proustiennes, 14).

RAYURES ET TISSUS RAYÉS DANS À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

Davide Vago

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO

Chez Flaubert, un vêtement coloré peut engager tout «un système sémiotique» cohérent (Nissim 2007: 165); chez Proust, qui s'est nourri du modèle flaubertien pour mieux s'en détacher, les systèmes sémiotiques sont loin d'être simples ou homogènes. Néanmoins, il y a en a un, apparemment anodin, dont l'analyse révèle des surprises: la rayure vestimentaire. L'objectif de cette contribution est d'étudier les vêtements rayés dont sont habillés certains personnages masculins de la *Recherche*. Après quelques rappels sur la mode des hommes à la Belle Époque, on présentera une étude génétique de l'apparition du baron Charlus à Balbec, avec ses pantalons et ses chaussettes rayés, et on tentera enfin de proposer une herméneutique de la rayure vestimentaire cohérente non seulement avec l'univers des personnages de Proust, mais aussi avec les remarques de l'anthropologue Pastoureau à propos d'un *pattern* si original.

I. L'HABIT NOIR ENTRE DISCIPLINE MORALE ET DANDYSME

La mode masculine de la Belle Époque est, à coup sûr, moins variée ou complexe que la mode féminine contemporaine. Toutefois, si le noir domine, ses valeurs sont variées.

Dans *Le Costume français* (Ruppert-Delpierre 1996)¹, les auteurs rappellent par exemple que l'habit masculin de référence est toujours le complet trois pièces (veston, gilet boutonné très haut et pantalon étroit avec pli vertical). Le plus souvent, les couleurs choisies sont les plus sombres, ou celles qu'on considère comme neutres: «pour les visites et les cérémonies de jour, on

¹ Voir en particulier le chapitre «La Belle Époque de 1889 à 1914» (Ruppert-Delpierre 1996: 284-307).

porte avec le pantalon noir ou le pantalon de fantaisie, à raies grises, et le gilet, soit noir, soit en soierie brochée sombre, la *redingote* croisée ou la *jaquette* fuyante» (303-304). Et si «en 1890, on dîne et on danse encore en habit rouge, bleu roi ou vert mousse, avec culotte et bas noirs [...] cette coutume se perd ensuite assez vite» (*Ibidem*). La classe sociale d'appartenance joue un rôle fondamental dans le choix de certains vêtements ou de certaines teintes. Comme l'a remarqué Philippe Perrot, tout au long du XIX^e siècle le triomphe de la bourgeoisie se signale aussi par le refus des couleurs dans les habits masculins, ce qui permet ainsi de s'opposer à la mode bigarrée ou somptueuse de l'aristocratie avant la Révolution (voir aussi Harvey 1997: 125). L'habit noir véhicule donc des valeurs morales ou sociales, vu que par une teinte sombre le bourgeois respectable² inspire

les notions de décence, d'effort, de correction, de sérieux, de sobriété, de retenue, de self-control, à la base de toute sa «respectabilité». Au refus politique de la couleur s'agrège donc un refus moral. [...] Idéalement du reste, le vêtement bourgeois assez noir et raide pour s'assimiler à l'uniforme du clergyman, devrait pouvoir occulter ou éluder le corps de son porteur, lui permettre de s'en absenter, de l'abandonner en oubliant sa présence gênante ou intempestive. (Perrot 1981: 59)

Il est intéressant de noter l'attitude moralisatrice qui se cache, d'après Perrot, dans le choix vestimentaire, en relation surtout avec une corporité considérée comme dangereuse: oser la couleur, par conséquent, signifierait aussi exhiber des libertés non communes à l'égard de sa propre dimension corporelle. Risquer des teintes bariolées renverrait en effet à la provocation typique des artistes – ou à celle des personnes douées d'une sexualité un peu trop relâchée.

Ces remarques ne concernent toutefois que l'habit de l'homme bourgeois et respectable en ville. En vacances, ou lorsqu'on se dédie aux activités sportives, les libertés sont beaucoup plus grandes: «les costumes d'été ou de sport se diversifient. À la plage, on porte un veston d'alpaga noir ou un complet de flanelle blanche. Les hommes se baignent en long maillot de laine rayé, à demi-manches plates et qui descend en caleçon jusqu'aux genoux» (Ruppert-Delpierre 1996: 305). Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que la Belle Époque coïncide avec le développement des 'bains de mer' sur la côte normande, où la clientèle est d'abord aristocrate et, au fur et à mesure de la progression du 'kaléidoscope' social – comme le dirait Proust – de plus en plus bourgeoise³.

2 On sait par exemple que Baudelaire condamne l'habit noir, parce que la démocratie vestimentaire de la bourgeoisie ne fait que niveler le génie individuel (1976: 494-495).

3 Sur la clientèle des 'bains de mer', voir Désert (1983: III-III6).

Harvey (1997: 226-227) remarque que, au tournant du siècle, porter un vêtement raffiné et très sombre peut être aussi un indice de dandysme (la référence étant Oscar Wilde). En cela, l'aristocrate dandy de la Belle Époque ne fait que reprendre le modèle anglais des hommes raffinés du début du XIX^e siècle (George «Beau» Brummell en particulier), qui adoraient le noir à cause de son pouvoir de séduction. C'est bien le cas du baron de Charlus.

À *la recherche du temps perdu* révèle des traces de tous ces usages vestimentaires. Il suffit de penser à la première apparition du marquis de Saint-Loup, à Balbec: si sa tenue s'adapte à un jour estival de grande chaleur et à la dernière mode, elle ne manque pas de susciter un certain embarras chez le héros-narrateur, même si un Guermantes peut bien se permettre des vêtements plus extravagants:

Vêtu d'une étoffe souple et blanchâtre comme je n'aurais jamais cru qu'un homme eût oser en porter, et dont la minceur n'évoquait pas moins que le frais de la salle à manger, la chaleur et le beau temps du dehors, il marchait vite [...]. Chacun le regarda curieusement passer, on savait que ce jeune marquis de Saint-Loup-en-Bray était célèbre pour son élégance. [...] À cause de son «chic», de son impertinence de jeune «lion», à cause de son extraordinaire beauté surtout, certains lui trouvaient même un air efféminé, mais sans le lui reprocher, car on savait combien il était viril et qu'il aimait passionnément les femmes. (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Proust 1987-1989: t. 2, 88)

S'il est vrai que la description se conforme ici au goût en vogue (des vêtements souples et blancs pour l'été au bord de la mer), le héros, encore ignorant des comportements et des mœurs de ce représentant de l'aristocratie, en remarque immédiatement le caractère hardi («oser»); et, tout en soulignant l'élégance de la tenue au moyen des paroles rapportées, qui semblent provenir d'autres voix («chic», «lion»⁴ entre guillemets), il insinue que cette élégance, vecteur d'élitisme pour le rejeton des Guermantes, pourrait être l'indice d'un comportement malséant (le bruit qui court, résumé dans l'expression «certains lui trouvaient même un air efféminé»)⁵.

C'est que la mode a ses procédés chez Proust, voire ses conséquences. Le jeune Proust, chroniqueur mondain, dans «Le Mensuel» avait consacré deux articles à la mode féminine et à sa «tyrannie» en décembre 1890 et mars 1891⁶. Dans son œuvre, le discours sur la mode envahit les discours des personnages aussi bien que leurs descriptions, mais Proust insiste surtout sur certains traits: la mode est «éphémère, 'fugitive' et 'caduque': à la

4 Le *Trésor de la langue française* définit «lion» comme un «jeune homme élégant, qui vit dans le luxe et l'oisiveté» (au XIX^e siècle) (s.v. lion).

5 Sur le thème du potin, voir Compagnon (2005).

6 Voir Proust (2012).

différence de l'hérédité qui illumine les filières diachroniques illustrant la permanence, la courbe de vie d'une mode découpe des tranches synchroniques dont la succession rend visible le passage du temps» (Henrot 2004: 632). Le choix d'un vêtement ou d'une nuance peut signaler tantôt la tentative d'un personnage d'être accueilli au sein d'un groupe bien déterminé (les clans ou les tribus de l'univers social de la *Recherche*), ou bien sa détermination à s'en détacher pour affirmer son originalité ou, encore, sa volonté d'accorder à celui qui 'sait' voir des signes à interpréter.

À Balbec, Charlus en habit noir se signale par sa volonté seulement apparente d'être solidaire avec la norme de son époque (son grégarisme); c'est en effet par la modification et l'élimination de certains éléments, aussi bien que par l'introduction d'un détail comme la rayure, que le narrateur tentera de véhiculer l'élitisme du baron aussi bien que son dandysme. On analysera donc sa tenue en tenant compte de son premier portrait, que l'on peut lire dans le Cahier 7.

2. PREMIÈRE APPARITION DU BARON: DES INDICES TROP ÉVIDENTS

Dans le Cahier 7, partiellement transcrit dans l'une des *Esquisses* de la «Pléiade»⁷ et considéré comme l'état le plus ancien de cet épisode, Charlus s'appelle encore le Marquis de Guercy. Le protagoniste se trouve toujours dans une station balnéaire, du nom encore inconnu, lorsqu'il remarque quelqu'un qui le fixe du regard. Le marquis de Guercy porte «un costume extrêmement recherché et sombre», aussi bien que des pantalons d'été, à la mode, «de toile blancs» (Cahier 7, f. 30; dans l'*Esquisse XLIII* de la «Pléiade» on a oublié le détail de la «toile», mot qui est cependant bien lisible dans le Cahier). La «rose à la boutonnière», un raffinement qui évoque l'un des modèles réels du marquis (Montesquiou), est immédiatement signalée.

L'analyse du manuscrit permet de mieux comprendre la méthode de travail de l'écrivain. Proust semble par exemple préciser les détails du vêtement du marquis, en ajoutant dans l'interligne supérieur et inférieur la phrase suivante, très longue: «son chapeau de paille très sombre laissant voir des cheveux légèrement grisonnants, un costume extrêmement recherché et sombre». Tous les accessoires de Guercy se caractérisent par des nuances neutres; le chapeau de paille, qui bien s'adapte à la vie d'une station balnéaire⁸, est pourtant très foncé. Véritable connaisseur «en robes», comme le dit plus loin le narrateur (Proust 1987-1989: t. 2, 924), à première vue Guercy ne veut pas s'écarter de la norme vestimentaire de l'homme respectable: toutefois, son raffinement et son austérité sont excessifs, même

7 Proust (1987-1989: t. 2, 921-926). Datation probable du Cahier 7: fin 1908-juin 1909.

8 «Le haut-de-forme est le chapeau de soirée ou de visite; le chapeau melon devient courant à la ville, où le chapeau mou commence à être admis aussi. L'été, le panama et le canotier le remplacent» (Ruppert-Delpierre 1996: 305-306).

pour un représentant de l'aristocratie, et ils se donnent donc à interpréter comme un signe de snobisme.

En effet, d'autres indices sont immédiatement dénoncés par le protagoniste; ce sont des marques d'une nature exubérante, d'un tempérament qui ne se retient qu'à peine, manifestant une ambiguïté nette à l'égard de la sexualité: l'aspect affecté de Guercy est prolongé par une «moustache probablement teinte» (Proust 1987-1989: t. 2, 922). De même, le marquis simule un intérêt constant pour tout ce qui est masculin, mais cet étalage de virilité est trahi par une manifestation singulière qui frappe l'ouïe du protagoniste:

Je n'aurais pas osé lui dire qu'il était efféminé puisque c'était ce qu'il haïssait le plus, haïssait jusqu'à la rage, mais enfin à propos de tel trait touchant qu'il voulait, on aurait cru entendre dans sa voix tout un chœur de sœurs délicates, de mères passionnées, qui répandaient avec effusion leurs tendresses [...] on aurait cru entendre au fond de son gosier une Célimène qui minaudait et ajustait son prochain avec des traits qui donnaient à sa voix à ce moment des tons aigus et perçants. (Proust 1987-1989: t. 2, 924)

La voix du marquis est définie comme le caquet de la coquette par antonomase. Si son habit est bien masculin, si ses propos se colorent d'énergie virile, la voix, quant à elle, révèle les véritables tonalités de la nature du marquis: il appartient à la «race des Tantes» (Proust 1987-1989: t. 3, 930). Si, pour l'instant, toute couleur est défendue de son habillement, ce sont les nuances du ton, le grain de sa voix – pour évoquer Roland Barthes – qui fonctionnent comme un signe à interpréter. Ces remarques sur la voix seront toutefois éliminées dans la version imprimée.

3. LES «RAYURES»

En ce qui concerne la genèse du personnage de Charlus / Guercy / Fleurus, il faut signaler que le nom Fleurus fait son apparition dans le Cahier 35, datable vers 1911-1912. D'après la reconstruction faite par Laurence Teyssandier dans sa thèse (2009), dans le Cahier en question on peut lire la 'mise au net' du premier séjour au bord de la mer, y inclus la description des vêtements du baron lorsqu'il est présenté pour la première fois au protagoniste.

Au f. 22, on retrouve le détail du «pantalon de toile blanc» aussi bien que celui de «la rose mousseuse qui ~~était passée dans~~ pendait à sa boutonnière»; au f. 21v, dans une addition de verso, on retrouve le «canotier de paille

9 Pour la transcription, voir Teyssandier (2009: t. 2, 108-109). Protocole simplifié de

noir». C'est dans un fragment successif, barré en crois (f. 22v), que les rayures font leur apparition. Pour le moment, Proust ne parle que d'une «ligne» colorée, mais le ton du passage n'est pas trop distant de la version imprimée:

Il était d'ailleurs ~~très-bien~~ habillé avec une grande recherche et ~~une sobriété~~ une sobriété où qui semblait s'interdire plutôt que ne pas aimer la couleur. Une petite ligne ~~vert[e]~~ violette à son pantalon répétée dans sa chaussette et dans sa cravate, semblait la timide concession ~~au plaisir que~~ [interrompu, un blanc].
(Teyssandier 2009: t. 2, 110)

De même, Proust insiste sur sa tenue extrêmement sombre, beaucoup plus que d'ordinaire, dans une addition du f. 23v^o. Au ff. 24v-25, lorsque le baron est enfin présenté au protagoniste, celui-ci remarque qu'il a changé de costume, que l'habit est encore plus sombre, et que des rayures en couleur, tout en étant la marque de son extrême raffinement (voire de son dandysme)¹⁰, se veulent un signe à interpréter. Voici la transcription:

Un filet de ~~bleu~~ <violet> qui avait l'air d'une extrême tolérance à un goût presque partout s'~~h~~[armonisait] au pantalon s'harmonisait avec <à> la rayure des chaussettes avec un raffinement qui décelait la délicatesse d'un goût à qui maté ailleurs et à qui cette seule concession avait été faite par tolérance, tandis qu'une seule touche de rouge sur la cravate était imperceptible comme une liberté qu'on n'ose prendre. [un blanc]. (Teyssandier 2009: t. 2, 112)

Proust a hésité à propos de l'ornement bariolé qui caractérise les chaussettes: dans le même Cahier, on lit d'une «tache rouge» à ses chaussettes et, en pendant, à sa cravate (f. 24). Mais c'est la rayure qui l'emportera dans la version imprimée. Proust a probablement été guidé par un souci d'harmonisation entre le filet du pantalon (sa couleur dans le Cahier est variable: bleu, violet ou vert) et celui qui est visible dans les chaussettes.

La couleur, largement défendue dans un costume si neutre, semble jouer à cache-cache: elle se manifeste tout en tentant de demeurer secrète – dans un endroit du corps normalement interdit à la vue. Mais la forme assumée

transcription; barré: passages biffés; <...>: passages ajoutés; [...]: intervention de l'éditeur.

10 Sa tenue est recherchée «et diffé[rente] beaucoup plus grave que celle des ho[m]mes] que portaient alors <presque tous> les hommes que je voyais sur la plage Il avait un cha[peau] Elle était d'une couleur agréable mais sombre et il portait un chapeau de paille noire à Cricquebec et qui portaient des costumes de plage» (voir Teyssandier 2009: t. 2, 111).

11 Harvey cite une description de Benjamin Disraeli (1804-1881) qui, dans sa jeunesse de dandy, portait «a black velvet suit with ruffles, and black stockings with red clocks [stitched patterns]» (Harvey 1997: 31). La décoration des chaussettes (rouge sur fond noir) rappelle les détails raffinés de Charlus.

par cette couleur – la rayure – n’est pas dépourvue de signification: il s’agit d’une forme vestimentaire qui, depuis le Moyen-Âge jusqu’à la contemporanéité, a provoqué des soucis, voire de véritables scandales.

Dans la version imprimée du passage on retrouve le détail des rayures qui lient les chaussettes de Charlus à son pantalon. Proust semble approfondir davantage sa réflexion sur la valeur à attribuer à un élément très coloré du vêtement:

Je vis qu’il avait changé de costume. Celui qu’il portait était encore plus sombre; et sans doute c’est que la véritable élégance est moins loin de la simplicité que la fausse; mais il y avait autre chose: d’un peu près on sentait que si la couleur était presque entièrement absente de ces vêtements, ce n’était pas parce que celui qui l’en avait bannie y était indifférent, mais plutôt parce que, pour une raison quelconque, il se l’interdisait. Et la sobriété qu’ils laissaient paraître semblait de celles qui viennent de l’obéissance à un régime, plutôt que du manque de gourmandise. Un filet de vert sombre s’harmonisait, dans le tissu du pantalon, à la rayure des chaussettes avec un raffinement qui décelait la vivacité d’un goût maté partout ailleurs et à qui cette seule concession avait été faite par tolérance, tandis qu’une tache rouge sur la cravate était imperceptible comme une liberté qu’on n’ose prendre. (*À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, Proust 1987-1989: t. 2, 112)

L’habit très sombre du baron semble fonctionner comme un masque, et le narrateur est apparemment expert dans le décryptage des signes: le costume noir est le déguisement d’une avidité étouffée, dont la couleur serait l’un des signes les plus manifestes. Les verbes utilisés dans cette version («[couleur] bannie», «il se l’interdisait», «goût maté») appartiennent à un code moral personnel plutôt que vestimentaire. «Sobriété» et «obéissance à un régime» insistent d’ailleurs sur le même champ lexical: celui d’une prohibition visant au maintien de la probité. Mais pour celui qui, comme le protagoniste, est doué du pouvoir de ‘radiographier’ les autres (ainsi que de ‘zoomer’ sur les chaussettes d’autrui), les rayures ne manifestent pas que le dandysme de son propriétaire: elles rendent visible aussi une liberté désirée et interdite à la fois. La couleur lisible derrière les rayures serait la manifestation de l’homosexualité de Charlus.

Michel Pastoureau, spécialiste d’anthropologie et notamment de l’histoire des couleurs, a éclairé les valeurs que l’on peut attribuer aux vêtements rayés, du Moyen-Âge à l’âge contemporain. Les exclus et les reprouvés, depuis le juif et l’hérétique jusqu’au bouffon et au personnage de Judas, portent des vêtements rayés dans l’Occident médiéval. Pastoureau explique ce fait en s’appuyant sur le «caractère dévalorisant péjoratif ou nettement diabolique

de la rayure vestimentaire» (1991: 11). À l'époque moderne s'instaure progressivement un nouvel ordre de la rayure, qui prend des formes et des significations nouvelles. Les rayures horizontales des «domestiques» apparaissent entre le XV^e et le XVI^e siècle – tandis qu'à partir de la seconde moitié du XVIII^e la mode des rayures aristocratiques triomphe: «ces rayures [...] ne sont pas horizontales, comme celles que l'on impose alors aux exclus et aux réprouvés, mais verticales. Une telle inversion atténuée quelque peu le scandale que constitue encore et toujours le port de vêtements rayés» (72). Les codes se complexifient à partir de 1780: sous l'influence des États-Unis, en Europe on assiste au succès retentissant des vêtements rayés. Dès l'époque romantique, par conséquent, la rayure aristocratique et la rayure paysanne souvent se mélangent, en confondant ainsi leurs valeurs. Cependant, la mauvaise rayure ne disparaît pas pour autant. Pastoureau l'explique ainsi:

Au contraire, ce qui caractérise la période contemporaine, c'est la coexistence de deux systèmes de valeurs opposées, appuyées sur une même structure de surface. Depuis la fin du XVIII^e siècle, le rayé peut être soit valorisant, soit dévalorisant, soit tout ensemble valorisant et dévalorisant. En revanche, il n'est jamais neutre. (1991: 90)

Une nouvelle typologie de rayure apparaît au milieu du XIX^e siècle: la rayure hygiénique. Pour les sous-vêtements, le linge de toilette, les draps et les tenues de nuit, on assiste progressivement au passage du blanc aux teintes pastel, ou rayées. La rayure est vue comme une couleur qui n'ose pas se manifester dans sa pleine totalité. Les maillots de bain 'rayés' de la Belle Époque sont interprétables à partir du même souci d'hygiène.

Peut-on appliquer les paramètres anthropologiques établis par Pastoureau au passage qu'on a étudié? La réponse n'est que partiellement affirmative. Pour la description de Charlus, Proust associe deux typologies différentes de rayure au moyen du détail coloré. D'une part, une rayure intime et hygiénique (les chaussettes sont bien un vêtement qui se porte à même la peau); le fait que les chaussettes soient visibles à autrui pourrait renvoyer à un fait de mode: vers 1910-11 on portait des pantalons retroussés en bas «“parce qu'il pleut à Londres” et qu'il est de bon ton pour les hommes d'imiter l'élégance britannique» (Ruppert-Delpierre 1996: 303). Ou, plus probablement, c'est déjà la personnalité ambiguë de Charlus qui s'annonce par ce détail: pour respecter les contraintes sociales, le baron est censé inhiber sa sexualité (Hughes 2004: 204) mais, pour signaler un certain goût à autrui, il montre qu'il est capable d'«oser» des couleurs éclatantes là où seulement les regards les plus attentifs sont capables de capter le signal. Le fait que c'est le narrateur à faire cette remarque nous en dit peut-être davantage sur son esprit d'observation – ou sur ses goûts sexuels. D'autre part, la rayure

du pantalon (vraisemblablement une rayure verticale), d'un «vert sombre» dans la version définitive (une teinte moins circonspecte que le «violet» des avant-textes), semble appartenir au genre aristocratique de la rayure, tel que Pastoureau le décrit. Mais elle s'harmonise bien à la rayure des chaussettes aussi bien qu'à la tache de couleur, «imperceptible», de sa cravate, insistant donc sur le snobisme du baron.

Pour conclure, on est bien au-delà d'une seule signification du vêtement rayé: tout un système de signes (rayures et taches en couleur, sous-vêtements et tenue vestimentaire) s'amalgament et se superposent dans ce détail porté par Charlus. Il est toutefois vrai que pour le baron les rayures «cachent et montrent» à la fois, comme remarqué par Pastoureau. Cela est confirmé par la version imprimée; les remarques sur la voix coquette et «féminine» de Charlus sont éliminées, à faveur d'un élément considérablement plus discret. De son coin réservé, néanmoins, pour celui qui 'sait voir', la rayure colorée fonctionne comme un critère de classification et de taxinomie sociale. Le rayé serait la couleur que le baron s'interdit mais qui tente néanmoins de se rendre visible. Le code vestimentaire nous informe, enfin, non seulement sur celui qui porte un habit, mais aussi sur celui qui le constate: ces rayures semblent relier davantage le héros-narrateur et Charlus, qui se reconnaissent dans ce cryptogramme visuel.

4. D'AUTRES RAYURES: DE CHARLUS AU PROTAGONISTE

Diana Festa McCormick a signalé que pour la première apparition du baron à Tansonville, lorsque le protagoniste voit Gilberte dans son jardin, Charlus est «habillé de coutil» et «fix[e] sur [le protagoniste] des yeux qui lui sort[ent] de la tête» (*Du côté de chez Swann*, Proust 1987-1989: t. 1, 140). Or le coutil, cette «toile de chanvre, de lin ou de coton, d'un tissage croisé [...] propre à faire des tentes, des enveloppes de matelas ou d'oreillers»¹² se caractérise par des couleurs neutres et naturelles, mais le héros-narrateur le remarque probablement à cause des rayures, qui sont propres à sa contexture (Festa McCormick 1984: 89). C'est donc le motif, ou mieux la configuration rayée (*pattern*) que Charlus semble privilégier, comme si celle-ci permettrait de mieux déguiser ses goûts ou ses préférences. À l'instar du passage qu'on a analysé, les rayures permettent à un aspect caché de la personnalité d'émerger lentement à la surface. Cet ornement devient alors un véritable *Leitmotiv* pour le baron: quand le protagoniste le rencontrera à Paris (Charlus vient chercher Saint-Loup qui se trouve en compagnie de Rachel), il sera attiré à nouveau par ses «mains serrées dans des gants blancs rayés de noir, une fleur à la boutonnière» (*Le Côté des Guermantes*, Proust 1987-1989: t. 2, 467). L'élégance de la décoration florale est unie encore une fois au *pattern* de la

12 C'est la définition donnée par le TLFi (s.v. *coutil*).

rayure qui semble étouffer la teinte, laquelle ne pourra jaillir que lorsque, pour un *quiproquo* parmi les plus amusants de la *Recherche*, le maître d'hôtel relatera au héros d'avoir reconnu dans une «pistière [pissotière]» les «pantalons jaunes» du baron. D'après le maître d'hôtel, le baron reste longtemps dans cette «pistière» de la rue de Bourgogne, vu que ses pantalons très clairs, qui sortent des normes vestimentaires de la ville, sont l'indice d'un «vieux coureur de femmes» qui a attrapé quelque infection sexuellement transmissible (*La Prisonnière*, Proust 1987-1989: t. 3, 695). L'interprétation du maître d'hôtel est totalement erronée; cependant, le fait de la relater permet de faire ressortir la véritable nature du baron: le costume très sombre de Balbec s'est, enfin, idéalement transformé en une teinte brillante qui laisse peu de doutes.

En conclusion, il est intéressant de vérifier si d'autres personnages de la *Recherche* portent des vêtements rayés. Je ne citerai qu'un cas évident de ce que Pastoureau appelle «rayure domestique»; il s'agit de la description de l'oncle Adolphe: «à Paris, on m'envoyait lui faire une visite, comme [mon oncle] finissait de déjeuner, en simple vareuse, servi par son domestique en veste de travail de coutil rayé violet et blanc» (*Du côté de chez Swann*, Proust 1987-1989: t. I, 71-72). On retrouve l'indication du «coutil» que Charlus partage donc avec un simple valet de chambre. Mais c'est sur des rayures différentes dans leur configuration, mais similaires pour le scandale qu'elles provoquent, qu'on terminera cette enquête. À Combray, à l'époque du deuil pour la mort de la tante Léonie, le héros indigne Françoise pour les tissus dont il se couvre et pour sa conduite:

Cet automne-là tout occupés des formalités à remplir, des entretiens avec les notaires et avec les fermiers, mes parents n'ayant guère de loisir pour faire des sorties que le temps d'ailleurs contrariait, prirent l'habitude de me laisser aller promener sans eux du côté de Méséglise, enveloppé dans un grand plaid qui me protégeait contre la pluie et que je jetais d'autant plus volontiers sur mes épaules que je sentais que ses *rayures écossaises* scandalisaient Françoise, dans l'esprit de qui on n'aurait pu faire entrer l'idée que la couleur des vêtements n'a rien à faire avec le deuil et à qui d'ailleurs le chagrin que nous avions de la mort de ma tante plaisait peu, parce que nous n'avions pas donné de grand repas funèbre, que nous ne prenions pas un son de voix spécial pour parler d'elle, que même parfois je chantonnais (*Du côté de chez Swann*, Proust 1987-1989: t. I, 151-152, nous soulignons).

Plus qu'à de véritables rayures, on a affaire ici à des carreaux de nuances différentes: le plaid écossais du héros choque, parce que la couleur est normalement interdite lorsqu'on porte le deuil. Dans ce passage, le protagoniste

se plaît à provoquer la réaction des autres (celle de Françoise notamment) au moyen d'un plaid bariolé: la couleur est, encore une fois, jugée comme scandaleuse. En cela, le héros n'est pas si éloigné du futur comportement de Charlus. Cette ressemblance n'a d'ailleurs rien d'étonnant dans la *Recherche*: si chaque personnage doit viser à une 'humanité' générale, dans toute sa variété, un simple détail vestimentaire comme la rayure peut révéler des surprises, ou bien des parallèles insoupçonnés, dans le système des personnages.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Baudelaire Ch., 1976, *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, C. Pichois (ed.), t. 2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade): 415-496.
- Compagnon A., 2005, *Du bruit dans Landernau: rumeurs de la «Recherche»*, in V. Jouve-A. Pagès (eds.), *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, Paris, L'Improviste / Presses Sorbonne Nouvelle: 447-462.
- Désert G., 1983, *La vie quotidienne sur les plages normandes du Second Empire aux années folles*, Paris, Hachette.
- Festa McCormick D., 1984, *Proustian optics of clothes: mirrors, masks, mores*, Saratoga, Anma Libri.
- Harvey J., 1997, *Men in black*, London, Reaktion.
- Henrot G., 2004, *Mode*, in A. Bouillaguet-B.G. Rogers (eds.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Champion: 632-633.
- Hughes E.J., 2004, *Charlus (baron de)*, in A. Bouillaguet-B.G. Rogers (eds.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Champion: 204-206.
- Nissim L., 2007, «*Elle écrivit à Rouen afin d'avoir une robe en cachemire bleu*»: quelques notes sur les vêtements d'Emma Bovary, in R.M. Palermo-S. Mangiapane (eds.), *Madame Bovary. Préludes, présences, mutations*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane: 159-171.
- Pastoureau M., 1991, *L'étoffe du diable: une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil.
- Perrot P., 1981, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris, Complexe.
- Proust M., 1987-1989, *À la recherche du temps perdu*, 4 t., J.-Y. Tadié et al. (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 2012, «*Le Mensuel*» retrouvé, Paris, Busclats.
- Ruppert J.-Delpierre M. et al. (eds.), 1996, *Le Costume français*, Paris, Flammarion.
- Teyssandier L., 2009, *La genèse de Charlus dans les Cahiers de Marcel Proust*, 2 t., Université Paris-Sorbonne.
- TLFi – *Trésor de la langue française informatisé*, en ligne: <http://atilf.atilf.fr>.

LE STYLE 'NOUVELLE VAGUE'. UNE RÉVOLUTION DANS LA GARDE-ROBE

Claudio Vinti

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA

I. LIMINAIRE

«La mode se démode, le style jamais» affirmait Coco Chanel¹. Évidemment, c'est à cette citation très connue qu'a pensé Karl Lagerfeld en signant un film muet très 'Nouvelle Vague' pour présenter la collection printemps-été 2013. Le cinquantenaire du mouvement cinématographique a été l'occasion pour faire redécouvrir au grand public le goût un peu rétro des années 1960. Electro Femina a célébré le retour 'couture' du phénomène godardien avec une soirée entièrement consacrée à des projections vidéo et à des sélections musicales ayant pour thème la «Nouvelle Vague Night». Sur la passerelle on a vu défiler de merveilleuses mais impossibles robes bouffantes de Prada, des lunettes 'cat style' de Tom Ford et des sacs à main style 'jeune fille bonne famille' (la *peek-a-boo* de Fendi). Dsquared2 a proposé des chemises en organdi avec des manches ballon et des shorts en soie et coton. Dolce & Gabbana, pour sa part, des soutien-gorge en dentelle, tandis que, plus téméraires encore, les sœurs Rodarte ont redessiné le t-shirt New York Herald Tribune porté par Jean Seberg dans *À bout de souffle* (considéré comme le premier exemple de maillot 'communicatif'). Il deviendra alors plus qu'un article d'habillement, mais un véritable mythe médiatique. Parallèlement, le maquillage mise décidément sur un eyeliner protagoniste: un trait épais contournant la partie supérieure de l'œil et s'allongeant légèrement vers l'extérieur, avec un rouge à lèvres couleurs absolument nues. Pour avoir une idée de tout cela, il suffit peut-être de regarder les photos de Brigitte Bardot dans *Le Mépris*.

¹ <http://www.linternaute.com/citation/3464/la-mode-se-demode--le-style-jamais-----co-co-chanel/> (consultation: 02/07/2014).

Ce retour ‘couture’ du phénomène ‘Nouvelle Vague’ nous permet de réfléchir brièvement sur le rôle de l’habillement (et donc de la mode) dans le cinéma et, en particulier, sur l’importance capitale de ce qu’on peut appeler le ‘style Nouvelle Vague’ pour les jeunes des années 1960. Pour cette génération, le cinéma donnait des références et des points de repères essentiels, à une époque où aucun modèle ne paraissait plus utile et la vague iconoclaste semblait pouvoir abattre toutes les barrières². Phénomène sociologique avant que cinématographique, la ‘Nouvelle Vague’ caractérise, tout d’abord, une génération, celle qui, née pendant les troubles et les tensions de l’entre-deux-guerres, était devenue adulte à la Libération. C’est Françoise Giroud qui, dans un ouvrage publié en 1958, inventera cette expression pour commenter les résultats d’un sondage de «L’Express» à propos de la façon de vivre des jeunes hommes et femmes, issus de la guerre et des tentatives multiples de reconstruire une Europe et, en particulier, une France moderne et penchée vers l’avenir.

C’est Geneviève Sellier à nous offrir une synthèse appropriée de cette époque, soulignant le rôle remarquable d’André Bazin, chef indiscutable de cette (r)évolution des mœurs et de l’approche à la culture (de la conception élitaire, voire fasciste, à la démocratisation du produit culturel):

Le contexte culturel de l’après-guerre en France, marqué par le développement des ciné-clubs, a créé les conditions favorables à l’intervention des pouvoirs publics dans la production cinématographique et à l’émergence d’un nouveau cinéma. Le personnage phare de cette nouvelle attitude culturelle de l’après-guerre est André Bazin, sensibilisé par son appartenance au courant catholique social [...] à la dimension populaire du cinéma, qui va devenir, dans le contexte de la Libération, un instrument de démocratisation culturelle. (2005: 21)

La question du ‘style’ devient fondamentale, car il est l’emblème du génie du ‘créateur’, si bien qu’André Bazin s’exprime par ces mots:

Le style est une qualité plus rare au cinéma que dans les autres arts parce qu’étant l’expression la plus intime (après la graphologie) de la personnalité du créateur, la complication des techniques et les multiples collaborations ainsi requises s’interposent entre le réalisateur et son œuvre. (1983: 163)

2 Le cinéma a toujours été considéré comme un formidable moyen de persuasion et de communication de masse dès l’essai significatif et très célèbre de Walter Benjamin, *L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique* (2000). D’après Francesco Casetti: «Watching a film for entertainment or because we identify with the plot largely depends on the fact that it takes place in a cinema or (in the case of a television movie or a videotape) in the relaxed environment of the home. The critical vision of a film may be linked to a viewing for professional reasons (the reviewer’s vision) or to a viewing for learning experience (the vision of cinema student)» (2002: 37).

Cette définition peut être facilement appliquée à la mode, dont le style est le paradigme de base parce qu'il sert à identifier ses 'époques' et ses tendances. Du reste, c'est le binôme mode-identité qui constitue le point de départ d'un domaine d'études assez récent et novateur, appelé 'Fashion Studies'. Le point de départ se trouve dans l'idée que la mode représente un terrain de recherche fertile pour l'analyse de comportements, attitudes et constructions identitaires, parce qu'il s'agit essentiellement

di un prodotto culturale sempre meno localizzato le cui dimensioni assumono proporzioni mondiali che lo condizionano, inserendolo in dinamiche sociali multiple e frammentarie. Si passa quindi da una visione della moda come rappresentazione di un'identità al singolare ad una revisione identitaria al plurale dove tale aggettivo apporta tutta quella assiologia positiva di cui si è caricato nel corso del tempo. (Mattioda 2011: 62)

Grâce à sa dimension sociologique, la 'Nouvelle Vague' se pose comme une marque identitaire, déterminant et influençant la mode, avant de devenir, elle-même, une mode éphémère ou de longue durée, répondant à la loi de Vico des cours et recours historiques. *À bout de souffle* inspire des milliers de jeunes, heureux de s'identifier au look mi-chic mi-bandit de Belmondo. Un look d'anti-héros qui fait des adeptes aux quatre coins du globe. Sa veste en tweed, jusqu'alors portée par les chasseurs et les pêcheurs, s'introduit dans la mode lors du tournage du film. Blanche ou rayée, la chemise légèrement entrouverte perd sa banalité quotidienne pour apporter du sex-appeal à la tenue d'un jeune rebelle irrévérencieux dont le style accompagnera le courant entier de la 'Nouvelle vague' (Drenca 2013). À partir de ce moment on modifie le concept même d'habillement, qui n'est plus seulement un objet indispensable pour 'protéger' le corps humain, mais un outil formidable de communication avec son langage et sa grammaire descriptive / prescriptive³.

2. MODE ET CINÉMA, LA MODE AU CINÉMA: HISTOIRE D'UN AMOUR QUI DURE DEPUIS PLUS D'UN SIÈCLE

La mode a toujours été très importante au cinéma. On pourrait même affirmer qu'elle est née avec le cinéma. Les années 20 du XX^e siècle représentent, à ce propos, l'une des époques les plus glorieuses de toute l'histoire du cinéma. Si on lit le slogan, «City Girls – Images of Woman in Silent Film»⁴, on se rend compte que, déjà à cette époque-là, les actrices protagonistes du cinéma muet représentaient une référence pour toute une géné-

³ Cf., à ce propos, les études de Barthes (1967); Crane (2004); Segre (2005).

⁴ Cf. Press releases 2007: nov. 06, 2006, Berlinale Retrospective 2007: *City Girls. Images of Women in silent film*.

ration de femmes. Dès lors, la vie quotidienne commence à puiser à pleines mains dans le set cinématographique et l'écran se fait bientôt promoteur d'un féminisme *ante litteram*. Les actrices, dont on ne pouvait pas entendre la voix, constituaient déjà un modèle sans égal pour les femmes de l'époque et les costumes de scène seront bientôt adaptés aux exigences de la vie de tous les jours. La mode propose des bérets portés sur le côté, des pantalons, des robes cintrées à la taille et des boas de plumes. Bientôt elle sera dictée par la scène. Marlène Dietrich, par exemple, choque le public avec son tailleur-pantalon (aujourd'hui très apprécié, le 'pantalon Marlène') dans *L'Ange bleu* (1930); quant à Marilyn Monroe, elle marque une étape légendaire dans un film culte de 1955, *Sept ans de réflexion* (*The Seven Years Itch*). Cette dernière est la quintessence de ce qu'Antoine de Baecque définit comme un «érotisme réglé et codifié, sulfureux et fétichiste» (2003: 283), pratiqué par les critiques des «Cahiers du Cinéma». Dans l'imaginaire collectif, on crée ainsi le culte de Marilyn: en effet, est-il possible d'imaginer une publicité plus efficace pour un article d'habillement que la scène mythique de la merveilleuse comédie de Billy Wilder, où l'actrice discute tranquillement du film qu'elle vient de voir avec Tom Ewell (*L'étrange créature du lac noir*, de Jack Arnold), puis s'arrête au dessus d'une grille d'aération du métro new-yorkais et, du coup, un jet d'air chaud soulève sa robe blanche, une robe que toutes les femmes pendant des dizaines d'années rêveront d'endosser!

Scène mythique et inoubliable. Inoubliable comme le charme, la beauté et l'élégance d'une icône du cinéma et de la mode: Audrey Hepburn. À l'opposé d'actrices de la même époque, elle était le symbole de la féminité, sans dégager le sex-appeal de Marilyn Monroe ou d'Elisabeth Taylor:

Dès la sortie de *Vacances Romaines*, son premier grand rôle au cinéma et véritable succès mondial, Audrey marquera les femmes, et le monde de la mode ne sera jamais plus comme avant. Edith Head reçut d'ailleurs l'Oscar des meilleurs costumes pour ce film. Son élégante robe cintrée, son chemisier, son foulard, ses sandales plates et ses cheveux courts sont encore dans les mémoires. Cette tenue avait été créée par Edith Head, mais c'était Audrey qui avait eu l'idée du foulard et de la ceinture. Avec son flair instinctif, elle commençait alors à influencer les couturiers et stylistes. La princesse Anne se libère des contraintes du protocole de la cour, en s'habillant décontracté, et en se faisant couper ses longs cheveux normalement serrés en un chignon austère. De nombreuses femmes adoptèrent alors son style de coiffure, mèches courtes et en désordre sophistiqué. Avant même son association bienheureuse avec son grand ami et célèbre couturier Hubert de Givenchy, elle avait déjà marqué et influencé le monde. Quelle femme dans l'histoire a autant influencé le choix des autres femmes, à part

peut-être Jacqueline Onassis, la Princesse Diana ou Coco Chanel? Audrey Hepburn a porté des vêtements mieux que toutes les autres actrices. C'était un point essentiel de ses personnages. (*L'influence d'Audrey Hepburn sur la mode et les femmes* 2007)

Avec l'émergence d'une nouvelle génération et de l'ère des médias de communication de masse, on assiste à l'apparition d'un nouveau modèle féminin, consacré par le succès littéraire du livre de Françoise Sagan *Bonjour tristesse* (1954)⁵ et, ensuite, par l'explosion du 'phénomène B.B.' après la sortie du film de Roger Vadim *Et Dieu créa la femme* (1956). Quelques années plus tard, ce sera le tour de la musique 'yéyé' et de l'affirmation d'une jeunesse franche et affranchie, dont les idoles féminines sont le symbole de la libération de la femme du modèle ancestral et traditionnel de l'ange du foyer.

Cette génération qui dérange et déstabilise les teneurs des valeurs sera stigmatisée par un cinéaste de 'l'ancienne vague', tel que Marcel Carné, qui, un an avant le triomphe des *400 coups* de François Truffaut, réalise un film, *Les Tricheurs* (1958), dont l'histoire est centrée sur une jeune femme et sa 'révolte sans cause', ainsi que sur l'incapacité des jeunes de s'engager véritablement. Ces jeunes expriment un malaise; un malaise qui deviendra de plus en plus évident au cours des années 1960 et qui explosera dans la Révolution de 1968.

C'est la raison pour laquelle l'époque la plus passionnante dans l'histoire des rapports entre la mode et le cinéma est représentée par les années 60, où la 'Nouvelle Vague' fera la loi:

Le cinéma, la presse populaire, le livre de poche, le microsillon, la télévision fabriquent cette 'nouvelle vague' et sont portés par elle, autour de figures féminines dont le nombre et l'importance sont sans précédent. Ils incarnent une revendication de la liberté, scandaleuse aux yeux de la génération précédente, parce qu'elle remet en cause le double standard de la morale bourgeoise qui impose aux filles 'convenables' réserve, docilité et virginité jusqu'au mariage, pendant que leurs futurs fiancés ont toute liberté pour jeter 'leur gourme' avant de se marier. (Sellier 2005: 14)

À ce propos, le film culte de Jean-Luc Godard, *À bout de souffle* (1960), ne marque pas seulement la rupture avec tous les canons du 'cinéma de papa' et des films américains hollywoodiens, tant critiqués par les jeunes

5 Les années 1950 marquent l'apparition sur scène d'une littérature féminine scandaleuse, où les jeunes écrivaines racontent, sans se soucier des critiques et de la censure, les aventures amoureuses, voire sexuelles, de leurs héroïnes. Il s'agit d'un *Bildungsroman* au féminin, où on décrit de façon lucide et quelque peu crue les problèmes concernant l'émancipation sexuelle des filles et leur désir de se libérer des contraintes imposées par la société masculine dominante.

turcs des «Cahiers du cinéma». Jean-Luc Godard et les autres inventent une nouvelle esthétique cinématographique et, en même temps, ils imposent une nouvelle figure de femme et d'homme. Avec la 'Nouvelle Vague' plus de femmes fatales habillées pour accentuer les formes et les rondeurs, plus de protagonistes masculins aux yeux langoureux, les cheveux huilés de brillante, mais une nouvelle figure de femme et d'homme qui deviendront bientôt les symboles de la nouvelle génération s'opposant à la société sortie de la Deuxième Guerre Mondiale⁶. C'est un peu ce qu'on pourrait appeler le 'style Jean Seberg' et le 'style Jean-Paul Belmondo', icônes fraîches et un peu coquines de la jeunesse de l'époque qui n'en pouvaient plus des règles d'une société hypocrite et étouffante si bien dessinée par Truffaut dans *Les 400 coups*⁷. Et pourtant, il ne faut pas oublier que les rapports entre hommes et femmes, ainsi que la construction des identités sexuées, avaient déjà constitué le centre de l'analyse réalisée par Edgar Morin en 1956, dans *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, où le sociologue avait bien compris les problématiques principales mises en relief par ce nouveau cinéma et sa conception de l'imaginaire individuel et/ou collectif⁸.

Jean Seberg représente la femme moderne: ses cheveux courts, son t-shirt, ses fuseaux et ses ballerines resteront une image inoubliable dans l'imaginaire des cinéphiles. Sa promenade sur les Champs-Élysées avec Jean-Paul Belmondo, petit truand décontracté et un peu prétentieux, habillé en dandy, cigarette à la bouche et chapeau style gangster, sera à jamais l'emblème du cinéma français.

Désinvolture, goût de l'authenticité, provocation seront le manifeste de la jeunesse des années 1960, ayant la rue pour décor. Toutefois, ils sont aussi une forme puissante d'inquiétude:

Le film peut être potache et ses héros inconséquents, il est bien le portrait d'enfants du siècle aux prises avec un déferlement libertaire dont ils jouissent autant qu'il les submerge. L'éloge du dérisoire coïncide avec une gravité évidente [...] ce sont les pauvres dandys de leur temps, sublimes et misérables. L'époque

6 À vrai dire, l'avènement au cinéma de la femme moderne, affranchie du fétichisme de la star, est marqué par la figure de Monika, l'héroïne d'Ingmar Bergman, qui devient tout de suite l'icône non seulement du public, mais aussi des jeunes critiques cinéphiles qui fréquentent et enrichissent les «Cahiers du cinéma». Cf., à ce propos, Vinti (2012).

7 Dans son analyse de l'œuvre de François Truffaut, Anne Gillain met en évidence la fonction fondamentale qui joue la relation mère-enfant, où la figure de la femme est vue, à la fois, comme fascinante et menaçante. Il s'agit d'un 'Autre' au féminin singulier qui influencera tous les personnages du cinéma à venir (cf. Gillain 1991).

8 À côté du cinéma, la publicité constitue aujourd'hui «une des composantes majeures de notre environnement figuratif». Elle détermine les goûts, les modes et les tendances du public-cible auquel elle s'adresse, grâce à son action massive «d'ostentation qui thésaurise toute une encyclopédie de comportements, d'interactions, de postures totalement formatés» (Soulages 2002: 103).

y a vu, parfois, un relativisme moral indigent qui mettrait sur le même plan l'amour et les voitures, la mort et l'éphémère [...] s'il demeure profondément un film d'époque, donc un film daté, il enchante par sa manière de revêtir la pensée d'atours charmants et de la mettre, dans le même élan, violemment en crise. (Tessé 2005: 6-7)

Comme James Dean qui pour une génération entière a incarné l'idée même de rébellion⁹ en portant ensemble jeans et t-shirt (aujourd'hui devenue un *must* dans la garde-robe moderne de tous les hommes), les cinéastes de la 'Nouvelle Vague' offrent un style à la jeunesse, celui de Patricia Franchini et de Michel Poiccard:

À cette époque, la mode est en pleine mutation: les adolescents veulent prendre leur destin en main, incarner le rôle de leur vie, devenir l'idole de leur propre film, avec son charisme et sa *French Touch* Jean-Paul Belmondo sera le porte-parole de toute une génération, celle de la Nouvelle Vague. (Drenca 2013)

Ce sera la liberté, la gestualité, le jeu digressif et nonchalant de Belmondo; ce sera la beauté et la fraîcheur de Jean Seberg; ce sera le comportement désinhibé, la présence hypersexuée et presque agressive de Brigitte Bardot à bousculer la figure sage de l'héroïne française, cérébrale et distante.

En descendant dans la rue pour filmer la jeunesse de leur époque, les auteurs de la 'Nouvelle Vague' proposent une approche nouvelle et décomplexée du cinéma, un montage révolutionnaire basé sur une méthode baptisée 'jump-cuts'. En s'appropriant les méthodes issues du cinéma documentaire, ils s'engagent dans un formidable effort vers l'authenticité et le réalisme, dans le sillage du néo-réalisme italien. Paris et tous les paysages urbains en général jouent un rôle de personnage et deviennent des protagonistes de l'histoire racontée au cinéma. Désinvolture, impatience, nonchalance, liberté de langage et effronterie typiquement jeune: voilà les armes utilisées par les acteurs de la 'Nouvelle Vague'.

Toutefois, ce sera l'habillement l'élément véritablement révolutionnaire qui marquera la différence par rapport au passé, signant en même temps la volonté d'un changement identitaire. Puissance du cinéma!

S'il est parfois difficile de nous rappeler le nom du styliste qui a lancé un article qui nous a frappés par sa nouveauté ou son originalité, il est beaucoup plus facile de l'identifier à une actrice ou à un acteur qui l'ont porté dans un film culte. Quand on parle de marinière, par exemple, comment ne

9 Ce n'est pas un hasard s'il est aussi le modèle de Mic, la fille 'dérangée', protagoniste du film cité de Marcel Carné. Comme le jeune maudit du cinéma américain, elle veut en effet vivre en pleine jeunesse et à toute vitesse. Malgré la différence de sexe, elle émule son héros jusqu'à la mort: un suicide maquillé en accident de voiture.

pas penser à Jean Seberg dans *À bout de souffle*! Vous n'aimez pas le t-shirt à rayures? D'accord! Mais il faut reconnaître que celui de Jean Seberg était séduisant. Pourquoi? Parce que sa façon de le porter était séduisante, parce que l'actrice américaine était charmante et tout ce qu'elle endossait, comme par miracle, se transformait en article convoité. La mode passe mais le style reste: chapeau Borsalino, lunettes 'cat style', jupe plissée, sac-à-main, bas blancs, ballerines et trench n'auraient eu rien d'innovant sans l'extraordinaire et charmant sourire de Jean Seberg.

Puissance du cinéma, des grandes actrices et des grands acteurs! Pensons à Jean-Paul Belmondo et à son style unique et légendaire, au geste culte de se passer lentement le pouce sur les lèvres, répété dans la dernière scène du film juste avant de mourir, après avoir été abattu par un policier. Geste repris dans un spot sexy en noir et blanc très connu, qui voyait comme modèle une toute jeune Charlize Theron, choisie pour la première fois par la marque de boisson d'apéritif Martini (cf. Amar 2013) en 1993. Attirée par la boisson mais surtout par l'homme mystérieux qui conduit le bateau à moteur et qui, sans prononcer un seul mot, passe tout simplement le pouce sur ses lèvres, la jeune fille se lève et abandonne à son destin le vieux riche, avec qui elle échangeait des élans amoureux en public, paisiblement assise à la table d'un bar à Santa Margherita Ligure. La jeune fille s'en va d'un geste énervé, sans trop se préoccuper du sort de sa robe qui, s'accrochant à la chaise, s'effile rapidement et met en évidence toute la beauté de l'actrice sud-africaine devant des clients stupéfaits.

Puissance du cinéma, puissance de l'image et du non dit! En regardant ce spot très connu, tout un univers nous assaille et toutes les explications sont possibles: de l'expert en communication à l'historien jusqu'au sociologue, chacun de nous pourra donner une interprétation acceptable.

3. LA MODE ET LE CINÉMA. LA MODE AU CINÉMA. MAIS LE CINÉMA EST-IL LA MODE?

Bonne question! Une question à laquelle il n'est pas facile de répondre, même si, aujourd'hui, c'est Prada qui rallume les feux de cet amour. En effet, pour la promotion du nouveau parfum «Candy l'eau» la marque italienne s'inspire d'un véritable pierre milliaire et tout à fait révolutionnaire dans l'histoire du cinéma: *Jules et Jim* de François Truffaut. Pour ce faire, Prada a engagé deux metteurs en scène des plus connus: Roman Coppola et Wes Anderson, qui essayent de faire revivre le ménage à trois le plus célèbre de l'histoire du cinéma, qui scandalisa les bien-pensants de l'époque. Dans la nouvelle campagne publicitaire signée Prada, à la place de Jeanne Moreau, femme libre et sensuelle vivant un amour anarchique et désordonné, éternellement indécise entre son Jules et son Jim, il y a Candy, personnifiée par Léa Seydoux, qui «doit faire face à un choix cornélien: choisir

entre deux hommes aux antipodes l'un de l'autre mais aussi paradoxalement complémentaires. Qui de Peter Gadiot ou de Rodolphe Pauly séduira la belle?»¹⁰.

Le but premier des metteurs en scène était de montrer l'attrait particulier du produit sur le genre masculin, mais l'impact de la vidéo fait très 'Nouvelle Vague'. Candy témoigne de l'atmosphère de rêve et de la légèreté d'un parfum séduisant et sophistiqué, riche en fragrances d'agrumes et de fleurs. Un parfum pour femmes si souple et riche qu'il est capable de conquérir deux hommes à la fois. Le tout se déroule sur la Rive Gauche, dans un décor parisien romantique et rêveur, où Léa Seydoux, en jeune fille un peu ironique et séduisante, flirte, danse et se promène avec deux jeunes en même temps. En s'inspirant du fameux triangle du roman d'Henri-Pierre Roché et du film de François Truffaut qui, le premier, dans l'imaginaire collectif a eu le courage de légitimer la libération sexuelle des femmes, Candy présente une femme moderne encore plus résolue et attrayante par sa capacité de séduire et son charme.

Ainsi, le style 'Nouvelle Vague', après avoir bouleversé la société d'il y a 50 ans, ne cesse pas de nous fasciner et d'influencer l'univers de la mode. C'est le cas de Prada et de sa campagne «Prada homme» automne / hiver 2014, ayant pour décor l'atmosphère des années 60 du XX^e siècle. C'est justement de cette époque que s'inspire le célèbre photographe David Sims dans «Prada's Hollywood Line up» interprété par les acteurs Christoph Waltz, Ben Wishaw et Esra Miller (Karmali 2013). C'est un hommage savant et sincère à un mouvement cinématographique qui ne cesse pas de marquer en profondeur la vie de notre société contemporaine et celle d'une génération qui se présente, encore une fois, nonchalante, désinvolte et inquiète.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Amar L., 2013, *Entre la Terrazza Martini et le 7^e art, l'histoire se poursuit!*, 6 mai 2013, en ligne: <http://www.stars-media.fr/terrazza-martini-2/> (consultation: 23/05/2014).
- Baecque A. de, 2003, *La Cinéphilie*, Paris, Fayard.
- Barthes R., 1967, *Système de la mode*, Paris, Seuil.
- Bazin A., 1983, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris, l'Étoile.
- Benjamin W., 2000, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, in *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, (1939).
- Casetti F., 2002, *Communicative Negotiation in Cinema and Television*, Milano, Vita e Pensiero.

¹⁰ Cf. Campagne publicitaire Prada 2013.

- Crane D., 2004, *Questioni di moda. Classe, genere e identità nell'abbigliamento*, Milano, Franco Angeli.
- Drenca S., 2013, *Inspiration: Jean-Paul Belmondo, à bout de souffle*, «The menlook tribune» 9 janvier 2013, en ligne: <http://tribune.menlook.com/2013/01/09/inspiration-jean-paul-belmondo-a-bout-de-souffle> (consultation: 02/07/2014).
- Gillain A., 1991, *François Truffaut. Le secret perdu*, Paris, Hatier.
- Karmali S., 2013, *Prada's Hollywood line up*, «Vogue» 11 juin 2013, en ligne: <http://www.vogue.co.uk/news/2013/06/11/prada-menswear-autumn-winter-2013-campaign> (consultation: 02/07/2014).
- Laurelli M., 2013, *En images. Audrey Hepburn, le style mythique d'une icône*, «L'express styles» 20 janvier 2013, en ligne: http://www.lexpress.fr/styles/diapo-photo/styles/style-de-stars/audrey-hepburn-l-heritage-mode-d-une-icone_1210832.html (consultation: 02/07/2013).
- L'influence d'Audrey Hepburn sur la mode et les femmes*, 2007, en ligne: <http://audrey.hepburn.free.fr/galerie/mode/mode.htm> (consultation: 23/05/2014).
- Mattioda M.M., 2011, *Le costruzioni identitarie del sistema moda. Verso modelli di identità plurale*, «Synergies – Italie» 7: 61-74.
- Segre S., 2005, *La moda. Un'introduzione*, Bari, Laterza.
- Sellier G., 2005, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions.
- Soulages J.-C., 2002, *Identités discursives et imaginaires figuratifs*, in A.-M. Houdebine (ed.), *L'Imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan: 103-109.
- Tessé J.-Ph., 2005, *À bout de souffle*, Paris, CNC.
- Vinti C., 2012, *Ingmar, François, Jean-Luc, ovvero come restare liberi*, in L. Trovato (ed.), *Nouvelle Vague, Nouveaux langages. Un approccio interdisciplinare e interculturale*, Perugia, Guerra: 7-10.

«DES OISEAUX HABILLÉS D'ÉCAILLES». CORPS OCCULTÉS ET MÉMOIRE PERDUE DANS *LES IMMÉMORIAUX* DE SEGALEN

Lina Zecchi

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI – VENEZIA

I. UN REGARD INVERSÉ: LE CHOC EN RETOUR

Ce paragraphe a la fonction d'élucider le clivage par lequel j'entends analyser, dans *Les Immémoriaux* (1907) de Segalen, certaines occurrences du noyau âme / corps / parole / vêtement, sous une perspective inversée par rapport aux clichés habituels du roman exotique. Depuis une quarantaine d'années au moins, la critique segalénienne juge que l'originalité de ce récit réside dans le mode narratif qu'adopte l'écrivain tout au long du livre: à savoir, faire revivre les dernières années de la société tahitienne traditionnelle par la focalisation sur un héros autochtone, qui percevrait l'arrivée des blancs comme une sorte d'invasion d'extraterrestres (des «étrangers à la peau blême»: Segalen 2001: 40). Il ne s'agira plus du regard et de la langue du voyageur occidental qui va se heurter aux coutumes sauvages et aux normes païennes des insulaires, mais du contraire. Segalen dresse hardiment son projet contre les réalisations de ses prédécesseurs:

Donc, ni Loti, ni Saint-Pol-Roux, ni Claudel. Autre chose! [...] pour quoi *tout simplement*, en vérité, ne pas prendre le *contre-pieds* [...] tenter la *contre-épreuve*? [...] Ont-ils révélé ce que ces choses et ces gens pensaient en eux-mêmes et d'eux? *Car il y a peut-être, du voyageur au spectacle, un autre choc en retour dont vibre ce qu'il voit.* (Segalen 1978: 17-18. C'est nous qui soulignons)

Si sa volonté de faire parler le «choc en retour» domine dès l'*incipit* par la focalisation sur un Maori (Térii le Récitant), pour mesurer la révolution que

comporte ce choix narratif, il faut insister aussi sur trois effets conséquents: réduction à zéro du stéréotype édénique polynésien, renversement du rapport civilisé / sauvage et du principe d'infériorité culturelle attribuée aux ethnies non occidentales, rejet du principe colonial. La société tahitienne du début des *Immémoriaux* n'est pas un paradis perdu peuplé d'indigènes doux et indolents, mais une communauté guerrière rigidement hiérarchisée, aux structures complexes, dont la culture orale repose sur la transmission des généalogies ancestrales et des rites prescrits. Voilà pourquoi, malgré un certain nombre de personnages bien individualisés (Téarii le Récitant, Paofai, le roi Pomaré, etc.), le héros principal du drame est finalement le peuple tahitien tout entier, cet organisme collectif que l'évangélisation désagrège et anéantit. D'où l'importance des scènes de foule qui reviennent tout au long du récit, et que Scemla fait justement remarquer:

Dans la première partie: la foule est à Matavaï où débarquent les missionnaires, elle est à Atahuru où a lieu une cérémonie en présence de Pomaré [...]. Dans la dernière partie, nous retrouvons cette même foule après la conversion, mais c'est alors pour la voir se presser au temple, à un baptême collectif, à une audience de tribunal... *Les Immémoriaux* sont le roman d'une nation. (1986: 11)¹

Mon attention va s'arrêter sur les déformations que la rencontre avec les occidentaux produit sur la cellule corps / parole / mémoire maori, en opposition aux corps cachés sous des habits rigides et au langage bizarre des hommes blancs. C'est l'unité des signes maori que le zèle des évangélistes pervertit, désagrège et occulte: à la fin du roman les «parlers originels» (Segalen 2001: 39) sont gommés et le corps païen 'déceint' habillé ne sera plus qu'un masque sans âme ni mémoire, une sombre caricature sans identité. Si le 'choc en retour' agit sur les structures mémorielles et identitaires des Tahitiens, il comporte aussi la double faillite des rôles respectifs des sujets qui entrent en collision: les blancs brisent la chaîne généalogique maori, mais n'inaugurent qu'un métissage informe où règne seul le malentendu, dont le corps, les habits et la parole des autochtones portent les traces.

2. IDENTITÉ FUSIONNELLE: CORPS ET PAROLE

Les Immémoriaux est un récit construit comme un triptyque (la première et la dernière partie comportent une centaine de pages chacune, la vingtaine de pages de la deuxième partie constituant une sorte de voyage-mythe), obéissant à trois grandes lois qui en définissent l'architecture: la symétrie, la répétition et l'inversion. En effet, le roman frappe par la rigueur inflexible de

¹ Cf. Ollier (1997: 120-129).

sa construction, car la première et la dernière partie s'y opposent en miroir, dans une symétrie renversée². Ce choix segalienien d'écrire un récit qui nous entraîne dans l'univers tahitien par le regard, le corps et les attitudes rituelles de Térîi, balaie dès son *incipit* les habitudes du lecteur occidental qui – depuis les relations de voyage de Cook et Bougainville jusqu'aux romans de Melville, Loti et Stevenson – voit dans le polynésien l'utopique incarnation du bon sauvage, vivant en rapport symbiotique avec la nature luxuriante qui l'entoure.

Todorov a mis en relief l'équivoque qui mine à la base la rencontre avec l'altérité au début de l'âge moderne: le sauvage, à partir des relations de Colomb, se trouve tout de suite rangé dans une condition intermédiaire entre le pur état de nature et la 'barbarie', dont témoigneraient la nudité des corps, l'absence apparente de règles morales et de religion, l'ignorance de la valeur économique de l'argent. La nudité des sauvages est assimilée à une nudité culturelle: ce prétendu manque de civilisation qu'il attribue à l'autre, le colonisateur aurait non seulement le droit, mais le devoir de le remplir par ses systèmes de valeurs³.

Cette présence du corps nu de l'autre dans le roman exotique ou colonial – où corps nu = être naturel dominé par l'instinct, sans spiritualité et vivant dans une société anémique – et ce stéréotype du parfait état de nature incarné par le polynésien, Segalen va les balayer. Aucune description dans l'*incipit* de son héros Térîi, dont le corps reste presque invisible dans la nuit qui l'entoure: en revanche, c'est la culture maori qui le définit par la récitation des «beaux parlers originels», c'est son rang de *haèré-po* (promeneur de nuit) et sa place dans la société de l'île qui le protègent et l'intègrent dans une collectivité aux règles complexes.

En fait le corps tahitien, dans la première partie des *Immémoriaux*, n'est jamais naturel: avec la voix, la parole rythmée, les chants, les attitudes et les mouvements prescrits, il n'est que la manifestation du respect d'une unité plus vaste, reliant l'individu au groupe, le groupe à l'île, et l'île au cosmos maori. C'est un corps-signe, à son tour porteur de signes ultérieurs, prophétiques, fastes ou néfastes. Or, aucune séparation, dans la société traditionnelle maori, n'est concevable entre âme et corps, entre corps individuel et vaste corps de l'île, entre comportement personnel et valeurs collectives. Le corps n'est pas 'nu', ni 'sauvage': le corps est un livre vivant, porteur d'une parole sacrée qui protège l'identité insulaire tahitienne. C'est donc un corps 'habillé' par les

2 Il suffit de confronter les titres de la première et de la dernière partie pour se trouver face à une série de couples dont la symétrie renversée est voyante (cf. Zecchi 1982: 38-40; Ollier 1997: 110-113).

3 Todorov (1982); voir aussi Todorov (1989). Dès les premières explorations du Nouveau Monde, s'instaure ce rapport tissu d'équivoque qui va se reproduire presque inaltéré chez les colonisateurs des siècles suivants. Si d'abord Colomb voit dans l'Indien un semblable, il le considère aussi comme un être sans identité, sur lequel il projette son système de valeurs, prélude aux projets d'assimilation et de christianisation. Par contre, dès que surgit un obstacle dans son projet assimilationniste, Colomb change d'optique et décrit l'Indien comme un être inférieur, un «sale chien» que l'on peut librement exploiter et asservir.

ornements vestimentaires (les différents types de *tapa*, le *maro* sacerdotal, les plumes rouges) et ceux tracés sur la peau (les tatouages, la peinture au safran); c'est un corps exhibant des signes rituels, et qui suit toujours les mouvements prescrits allant du respect à la violence, de la colère au désir sexuel, du rire à la danse. Cercle vivant où tout se tient par la répétition des gestes et des savoirs transmis, cependant cette civilisation sans écriture devient fragile si même une petite maille de la chaîne des mots reliant la généalogie des dieux à celle des hommes se disloque ou se brise (Mauss 1968). Le chaînon faible pré-disposé à introduire une faille dans la chaîne culturelle maori, c'est Térîi lui-même qui l'incarne. Si son nom (Térîi a Paraurahi = Le Chef au grand-parler) est déjà un partiel mensonge, tout comme sa généalogie personnelle, c'est surtout l'oubli abrupt brisant sa récitation mémorielle qui le consigne à la confusion. Oubli irréversible et présage sinistre, dont la cause invisible émanerait des étrangers, ces êtres blêmes «au nouveau parler» (Segalen 2001: 48) qui comme une bactérie commencent déjà à ronger le corps et l'âme des Tahitiens. La parole maori est un cercle magique protégeant l'île: parole livrant «les histoires premières et les gestes qui ne doivent pas mourir», c'est elle qui «entoure l'île d'une ceinture de prières» (Mauss 1968: 39). Ce n'est pas un hasard si la première blessure de cette unité âme / corps / parole maori (l'oubli du nom d'une généalogie) préfigure dans le silence de Térîi les zones lacunaires par où va s'infiltrer la colonisation occidentale.

3. LES SIGNES PRESCRITS. TATOUAGE ET CORPS-LIVRE

Térîi est d'ailleurs un héros destiné à subir sans défense adéquate l'agression des étrangers. Son amnésie préfigure un premier hiatus dans la culture maori, cet espace vide et brouillé que la Loi nouvelle des évangélistes remplira à la fin du roman de matériaux incongrus. En fait le vrai porte-parole de la culture ancestrale maori est son maître et protecteur Paofāi, le chef des récitants, dont la mémoire impeccable et le corps noblement tatoué devraient aider l'apprenti à parvenir au rang suprême des Ariōi⁴. Son apparition l'entoure d'un halo de puissance magique:

Vêtu du *maro* sacerdotal, peint de jaune et poudré de safran, le torse nu pour découvrir le tatu des maîtres-initiés, Paofāi marchait à la manière des incantateurs. [...] Le grand-prêtre, sans répondre, continuait sa route. Il disait à voix haute des paroles mesurées. (Segalen 2001: 48)⁵

4 Les Ariōi étaient une société initiatique itinérante, une secte créée (disait-on) par le dieu Oro lui-même, et dont les structures ont fasciné tous les premiers voyageurs. La secte était célèbre dans tous les archipels pour les fêtes aux traits dionysiaques qu'elle organisait d'île en île (cf. Laux 2011).

5 *Maro*: large ceinture enveloppant le bas du corps, dont les différentes couleurs avaient

Les mots et les gestes de Paofai incarnent le degré de ritualité d'une culture complexe, mais incompréhensible et 'païenne' aux yeux des évangélistes. Répétons-le: si le corps du prêtre est partiellement nu, il n'est pas du tout sauvage, bien au contraire. Il ne fait que manifester l'essence culturelle des pratiques religieuses les plus strictes, car signes et ornement sur le corps (*maro, tatu*, etc.) vont de pair avec l'acquisition d'un code initiatique où tout se tient. La reconnaissance de sa suprématie dans l'échelle sacerdotale maori se traduit sans erreur dans ces signes que le corps exhibe: la culture orale tahitienne et le corps qu'elle façonne sont inséparables.

La première partie des *Immémoriaux* insiste sur les fonctions du tatouage dans la culture maori: fonction sociale et distinction de caste (guerriers, prêtres, chefs, porte-idoles, etc.), inscription sur la peau racontant une histoire personnelle et collective à la fois, ornement qui fait que le corps devienne un 'corps-livre' vivant, accessible à tous les habitants de Tahiti.

Cette lecture segalenienne du tatouage maori comme encodage culturel noble de 'signes écrits sur le corps' n'est pas seulement une nouveauté dans le contexte narratif occidental, mais aussi dans les disciplines anthropologiques de son époque. Limitons-nous ici aux grands romans et prenons le cas de Melville: si d'une part, dans *Typee* et *Omoo* mais aussi dans *Moby Dick*, il fait du tatouage un thème narratif par excellence, d'autre part il le consigne en général à la pure curiosité exotique, et souvent le désigne comme une sorte de marque barbare, défigurant les traits humains qui deviennent par là une sorte de masque animal repoussant et/ou ridicule⁶.

Au début du XX^e siècle, la littérature occidentale fait encore du tatouage le terme d'un binôme civilisé / barbare, chrétien / païen: ce n'est pas un hasard si les pires malentendus entre autochtones et évangélistes vont éclater à l'occasion de la fête réservée aux Arioï. Dans les «hommes blêmes» et les Maîtres-du-Jour s'affrontent deux conceptions de la civilisation dont les corps et les habits font partie prenante. Il n'est donc pas étonnant que 'le choc des cultures' que *Les Immémoriaux* s'efforcent de réinventer pour la société tahitienne occupe les deux chapitres conclusifs de la première et de la dernière partie: symétriques et opposés même dans leur titre («Les Maîtres-du-Jour» vs. «La Maison-du-Seigneur»), ils désignent le parcours irréversible, mais chargé de malentendus, par où une civilisation traditionnelle perd ses connotations culturelles sans pourtant s'intégrer, sinon par une soumission superficielle, à la Loi nouvelle des évangélistes.

une valeur symbolique. Quant à *tatu*, c'est le mot maori pour tatouage.

⁶ Cf. la description de Quiqueg, dont les tatouages sont d'abord décrits par Ishmael comme une défiguration de l'humain: les signes 'barbares' tracés sur son corps le rapprocheraient bizarrement d'une surface inanimée, sorte de couverture patchwork ou de carte géographique vivante (Melville 1966: 22-25).

4. PRENDRE SANS COMPRENDRE

L'affrontement entre deux visions incompatibles du monde atteint un sommet dans le chapitre final de la première partie («Les Maîtres-du-Jour»), que nous venons de citer plus haut. Pour la première fois, les étrangers qui jusque là se tenaient à l'écart par rapport à la population tahitienne prennent la parole en public. Les mots que va prononcer l'orateur étranger (encore sans nom et sans identité)⁷ sont accueillis par une sorte de stupéfaction:

On entendit cela. Ou plutôt on crut l'entendre: car l'étranger [...] chevrotait comme une fille apeurée. Le regard trouble et bas, les lèvres trébuchantes, les bras inertes, il épiait tour à tour l'assemblée, ses quatre compagnons et les deux femmes à la peau flétrie qui les accompagnaient partout. Il hésitait, tâtait les mots, mâchonnait des vocables confus. (Segalen 2001: 121)

Ce qui frappe d'abord le lecteur, par la focalisation 'tahitienne', c'est la faiblesse désagréable du corps et de la parole de l'orateur: si sa voix «chevrote», même les signes que véhicule son silence sont piteux (regard «trouble et bas», lèvres «trébuchantes», bras «inertes») ou suspects («il épiait», «il hésitait»). Cette image fâcheuse de l'orateur est renforcée et redoublée, si besoin en était, à la fois par «la peau flétrie» des femmes et par le récit annonçant un nouveau dieu («Iésu-Kérito»).

Omettons la série de malentendus dont Segalen constelle ce choc entre deux langues et deux cultures: cela risquerait trop de nous détourner du sujet qu'on a choisi d'analyser ici⁸. Revenons aux éléments fonciers de l'opposition culture orale / culture de l'écriture, pour ce qui concerne la valorisation (ou dévalorisation) des corps dans la composition «en miroir» du récit. Si le Maori d'avant la colonisation lie corps et culture dans une unité inséparable, à ses yeux ébahis tous les gestes et les mots du missionnaire suivent au contraire des schémas désunis qui sont interprétés comme obéissance à un ensemble de *tapu*⁹. Par conséquent, les étrangers ne sont jamais perçus dans le roman comme totalité, mais décrits par des détails hétéroclites, sans solidarité: le sens global de leur code vestimentaire et gestuel reste caché, tout comme le sens de la Loi nouvelle qu'ils s'efforcent de faire comprendre aux tahitiens. La seule chose évidente au Maori est une sorte de double in-

7 Il s'agit du missionnaire anglais Henry Nott (1774-1844). Confident et conseiller du roi Pomaré II qu'il amène à se convertir, il traduit la Bible en tahitien et rédige le premier code des lois locales, le code Pomaré. On le désigne ensuite sous le nom de Noté, pour mieux l'adapter à la prononciation maori (cf. Rigo 2004).

8 L'anthropologie culturelle, depuis une vingtaine d'années, a insisté sur la part d'équivoque qui informe les rencontres des civilisations. Parmi les essais les plus récents, je me limite à citer le plus provocateur: La Cecla (2005).

9 Cf. en particulier Segalen (2001: 63, 65, 66).

tangibilité du corps et de la parole de l'autre; d'un côté les vêtements dont ils se recouvrent comme d'une carapace, de l'autre les signes inscrits sur cet objet mystérieux qu'ils appellent le Livre.

Limitons-nous à un exemple:

Ces femmes blêmes n'étaient pas très différentes des épouses tahitiennes; seulement plus pâles et maigres. Et les riverains d'Atahuru contaient, là-dessus, d'extravagantes histoires: assurant que les nouveaux venus, trop attentifs à considérer sans cesse de petits signes tatoués sur des feuilles blanches, ne se livraient jamais ouvertement à l'amour. (54-55)

L'absence de visibilité du corps des étrangers et leur censure de la sexualité sont tout de suite associés à un *tapu* d'une part, aux signes peints sur le Livre de l'autre. Si les voix et le corps des étrangers sont intangibles et/ou invisibles par un *tapu* inconnu dont l'origine serait contenue dans les signes du Livre qu'ils consultent, cela est d'abord accepté comme un caprice bizarre. Les deux cultures qui se font face semblent cependant décidées à prendre quelque chose l'une de l'autre: mais hélas, dans le malentendu le plus total, sans comprendre ni apprendre.

5. DU MALENTENDU: CORPS INVISIBLES ET HABIT-CARAPACE

Les Maori se montrent assez disposés à tolérer les règles religieuses de l'autre: car, d'après leur loi de l'hospitalité, il faut combler de dons les étrangers. Une fois de plus, ce sont le renversement des stéréotypes coloniaux et la violence du malentendu que Segalen met en scène, car si les sauvages se démontrent généreux et bienveillants à l'excès, les étrangers par contre n'apprécient en rien cette profusions de dons, et ne cessent de manifester leur horreur des rites maori.

Le rapport Européens / Maori est donc – de façon paradigmatique – inégalitaire et trouble. La première partie des *Immémoriaux* accumule non sans humour l'incompatibilité des deux codes culturels: pour l'europpéen, Tahiti est peuplée de païens, d'anthropophages, de sauvages nus. Pour les Tahitiens, les étrangers viennent «d'un autre monde, d'un autre firmament peut-être» (55) et ne suivent aucun code reconnaissable, ni religieux ni vestimentaire. En effet, la description des habits du groupe des évangélistes est saugrenue: le trait le plus frappant est que tout chez eux doit cacher ou masquer le corps¹⁰. Ce qui reste visible (les pieds, les mains, les visages) est souvent perçu comme monstrueux, car les accessoires (gants, chapeaux,

¹⁰ Les femmes blanches ont «des pieds de chèvres enveloppés de peaux d'animaux» et «le corps sans grâce et sans ampleur, serré dans d'étoffes dures» (Segalen 2001: 130-131).

perruque, chaussures) sont d'abord considérés comme une partie déformée du corps de l'autre.

C'est aussi par cette invisibilité ou cette difformité physique des étrangers dont l'âme – séparée du corps par le vêtement / carapace – serait contenue dans les signes mystérieux du Livre (la Bible) qu'ils consultent, que Segalen paraît vouloir retracer – sous une forme 'exotique' – le chemin de notre culture occidentale dans son passage de l'oralité à l'écriture. *Les Immémoriaux* réinventeraient donc par ce récit tahitien la naissance immémoriale de notre civilisation de l'écriture, et le moment de passage du mythe à la littérature. La quête vaine de 'signes parleurs' maori capables de contraster la puissance du Livre des évangélistes ne peut que finir mal «puisque son objet, l'écriture maori, n'existe pas [...]». Lévi-Strauss a montré que l'oubli, comme catégorie de la pensée mythique, exprime un défaut de communication avec soi-même, qui forme système avec le malentendu» (Agamben 1979: 170-171). La quête des 'signes parleurs' qu'entreprennent Térîi et Paofaï dans la deuxième partie du roman est donc prédestinée à la faillite: l'aventure nautique des deux polynésiens s'effiloche progressivement dans un récit de plus en plus fragmentaire, pour précipiter enfin dans une sorte de gouffre temporel et spatial où les deux Maori – littéralement – semblent se perdre et s'effacer.

6. LE MONDE À L'ENVERS: LA LOI NOUVELLE

Le roman doit pourtant subir une dernière torsion, avant d'affronter le renversement définitif. Au début de la troisième partie du livre, Térîi est de retour à Tahiti, vingt ans après son départ. Encore une fois, c'est à travers ses yeux que le lecteur perçoit les rivages de l'île. Et voilà que cet Ulysse manqué commence à soupçonner, par une série de signes inquiétants, qu'il n'est pas vraiment revenu à sa terre natale, mais dans un monde à l'envers où tout a changé de sens. Les corps, les mots, les habitations, les vêtements ont subi une étrange métamorphose:

Nul ne se montrait, hormis deux enfants qui passaient au bord de l'eau et une femme singulière que l'on pouvait croire habillée de vêtements étrangers [...] un seul, – et Térîi le fixa longuement – qui discourait en consultant des signes-parleurs écrits sur une étoffe blanche [...]. Térîi le traita en lui-même d'homme vraiment ridicule à simuler des façons étrangères. Mais toute l'assemblée reprit: – «Que tu vives en notre Seigneur Jésus-Kérito, le vrai dieu». (Segalen 2001: 176)

C'est l'indice d'une mutation de l'âme collective que Térîi tarde à saisir dans toute son ampleur: il croit à une ridicule simulation. En fait, c'est le

contraire: simulation peut-être, mais figée et sans retour. Le binôme où la culture ancestrale était la norme et les règles des hommes blêmes un caprice s'est renversé. Le Livre n'est plus consulté par les évangélisateurs, mais par les amis du récitant; le respect des mœurs anciennes assimile Térii à un païen ignorant; enfin, le Livre ne codifie plus les rites étrangers d'une religion que les Tahitiens considéraient bizarre, mais – par le soutien de l'autorité locale du roi Pomaré – ce même Livre est devenu aussi code de la Loi, code civil et pénal punissant sans pitié.

Tout a donc changé de sens et de nom. La Loi nouvelle impose une société calquée sur le modèle occidental: réorganisée en cellules familiales contrôlables, où les convertis sont baptisés sous des noms chrétiens et le corps doit être 'décentement' habillé; enfin, en vertu du travail devenu obligatoire, le tahitien a à se transformer en sujet utile et les déviants (voleurs, adultères, fornicateurs, hérétiques) vont subir de lourdes punitions allant jusqu'à la peine de mort.

Térii ne tardera pas se à convertir, sans trop se soucier de saisir l'irréversibilité de son choix: il prendra un nouveau nom (Iakoba) et formera une famille monogamique un peu fantaisiste, pour devenir à la fin diacre, après avoir accepté de dénoncer aux Missionnaires des copains 'hérétiques'. Par moments, il ressent un léger malaise. La Loi nouvelle et les mœurs rigides, tout comme les vêtements informes, les gestes graves, les chants monotones des convertis ressemblent alors à un théâtre où tout le monde joue un rôle mal appris, porte un masque fragile: «en même temps, une honte l'étreignait depuis son retour, honte diverse et ténace, qui sortait de son maro de sauvage, de ses gestes surannés – bien que libres – de ses paroles 'ignares et païennes'» (216).

Ce métissage imparfait dévoile cependant son visage plus funeste au cours des deux derniers chapitres: en fait, si les trois premiers reprennent à leur guise le mode défamiliarisé de certains contes philosophiques du XVIII^e siècle, c'est vers la fin du roman que le ton du récit vire au noir. Car, dans le cadre solennel d'un procès public qui ne va pas sans rappeler la chasse aux sorcières, font leur apparition deux hommes que Térii lui-même a dénoncé aux autorités: son ancien maître Paofaï, et Téao, le prêtre du culte syncrétique des «Mamaïa»¹¹.

Laissons de côté Téao et le culte Mamaïa, qui nous éloigneraient ici du choc violent entre culture traditionnelle et Loi nouvelle dont Paofaï est, dès le début, le seul à comprendre la portée. Le 'nouveau parler' n'est pas – comme s'obstine à croire Térii – une ruse adoptée afin de survivre, tout comme la parole du Livre n'est pas un masque dont on pourra un jour se débarrasser sans effort. Paofaï sait très bien «qu'aux changements des êtres, afin que

¹¹ Les «Mamaïa»: culte syncrétique constituant l'une des premières tentatives d'unir les anciennes croyances maori à quelques traits inspirés de la Bible. Le mouvement sera éradiqué en 1841 (voir Burridge 1969).

cela soit irrévocable, doit s'ajouter l'extermination des mots, et que les mots périssent en entraînant ceux qui les ont créés» (61). C'est en connaissance de cause que Paofaï refuse tout compromis: il raille son ancien adepte en train de consulter le Livre, en lui opposant les figures rituelles peintes sur bois qu'il a conservées. Si Térîi lui propose d'apprendre les signes étrangers, il s'écrie:

Non! les signes Piritané ou n'importe quels autres ne sont pas bons pour nous! Ni aucun de tous vos nouveaux parlers! Prends garde, Térîi [...] aux hommes parmi vous qui s'appellent «convertis», ou bien «disciples de Jésus». Ils n'ont pas gardé leur peau. Reprends ta peau, Térîi! reprends ta peau! (230)

C'est la première version du discours que Paofaï va répéter lors de son procès, devant le Tribunal: car l'unité corps / parole / mémoire garantissant l'identité maori est déjà blessée, «masquée» sous ces rites mal appris. Mais reprendre sa peau, c'est-à-dire son âme et sa culture, est désormais impossible au «baptisé et chrétien» (272-273) qu'est devenu Térîi / Iakoba, et Paofaï s'enfuit. Loin de reprendre sa peau, Térîi / Iakoba «aboie à tous vents» (Scemla 1986: 35). Comme il désire progresser dans cette société métisse, se voulant et se croyant par là «pieux», il va offrir ses services au chef des Missionnaires. Comme Paofaï l'avait prévu, sa trahison s'accomplit sans aucune conscience du mal qu'elle va produire: Térîi ne le fait que pour adopter un masque meilleur, pour revêtir son corps d'un autre signe étranger, extérieur à sa vieille âme maori: «une nouvelle vêtue», «un maro noir, comme ceux qui aident les Missionnaires» avec «un autre vêtement noir, pour couvrir ses épaules» (Segalen 2001: 233-234).

Encore quelques dernières remarques, en guise de conclusion. Le jour du procès, Téao e Paofaï ne renoncent pas à leurs identités. Paofaï crie au public maori les mots qu'il avait dit à Térîi:

J'a vu des oiseaux habillés d'écailles! J'ai vu des poissons vêtus de plumes: je les vois: les voici: les voilà qui s'agitent [...]. Ha! ni poules! ni thons! ni bêtes d'aucune sorte [...]. Les tapus défendaient bien mieux: ils ne protègent plus. Vous avez perdu les mots [...]. Vous avez oublié tout... et laissez fuir les temps des autrefois... Les bêtes sans défense? Les autres les mangent! Les immémoriaux que vous êtes, on les traque, on les disperse, on les détruit! (257-258)

La fin des *Immémoriaux* est cruelle: c'est Segalen qui l'a voulu ainsi, en revendiquant cette note «amère», ce final «terne», «mesquin» (Scemla 1986: 36). Le récit met en scène la punition de Paofaï, la «Course-au-récif»:

le vieillard, poursuivi par les convertis qui vont le tuer, cherche à se cacher chez son ancien adepte. Mais Térii n'a que deux préoccupations: ne pas souiller son précieux *maro* noir de diacre (le prix de sa trahison) et ne pas se confondre avec 'le criminel' Paofai, qui le couvre d'insultes. Il reste donc impassible tandis que l'ancien maître est entraîné au châtement. Le masque de la Loi nouvelle s'est collé à son visage. En parfait converti, il ne répond pas aux injures, feint ne pas comprendre que sa fille s'est prostituée pour lui procurer les clous nécessaires à bâtir La-Maison-du-Seigneur, exhorte les fidèles au travail... Puis, après un blanc, l'*explicit*. Une phrase banale qui laisse le lecteur sidéré: «Mais le diacre tout d'abord, *rajusta décemment* un pli de son maro noir que le vieux avait défait en s'y raccrochant» (Segalen 2001: 287. C'est nous qui soulignons).

La mémoire des rites et la noblesse des signes parleurs maori n'existant plus, elles sont remplacées par une 'décence' caricaturale et sans âme: la gravité extérieure du chrétien, qui devrait ainsi révéler la tranquillité de son âme, Térii semble la confondre avec le pli d'un habit noir.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Agamben G., 1979, *L'origine et l'oubli. Parole du mythe et parole de la littérature*, in Aa.Vv., *Regard Espaces Signes*, Paris, L'Asiathèque: 169-179.
- Burridge K.O.L., 1969, *New Haven, New Earth, a study of Millenarian Activities*, Oxford, Basil Blackwell.
- La Cecla F., 2005, *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*, Roma / Bari, Laterza.
- Laux C., 2011, *Le Pacifique aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Karthala.
- Mauss M., 1968, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF.
- Melville H., 1966, *Moby Dick*, London, Oxford University Press.
- Ollier M., 1997, *L'écrit des dits-perdus. L'invention de l'origine dans «Les Immémoriaux» de Victor Segalen*, Paris, L'Harmattan.
- Rigo B., 2004, *Altérité polynésienne*, Paris, CNRS Éditions.
- Scemla J., 1986, «Les Immémoriaux» de Victor Segalen, Papeete, Haere Po Na Tahiti.
- Segalen V., 1978, *Essai sur l'exotisme*, Montpellier, Fata Morgana.
- , 2001, *Les Immémoriaux*, M. Ollier-Ch. Doumet (eds.), Paris, Librairie Générale Française (Les Classiques de Poche).
- Todorov T., 1982, *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre*, Paris, Seuil.
- , 1989, *Nous et les autres*, Paris, Seuil.
- Zecchi L., 1982, *Il Drago e la Fenice. Ai margini dell'esotismo*, Venezia, Arsenale.

DENTRO IL DESERTO: STANZE, VESTI E DRAPPEGGI COME MEMORIA (ABDELKÉBIR KHATIBI E ABDELWAHAB MEDDEB)

Anna Zoppellari

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

Analizzeremo in questo articolo la rappresentazione degli spazi e degli ornamenti in essi contenuti nell'opera di Abdelkébir Khatibi e Abdelwahab Meddeb, scrittori maghrebini di lingua francese. Si tratta, in entrambi i casi, di spazi-oggetti la cui rappresentazione si inserisce in una dinamica di evocazione del luogo chiuso / luogo aperto, specchio di una bipolarità più ampia, che richiama, senza limitarsi né sovrapporsi, il duplice riferimento culturale all'interno del quale si inscrivono le letterature maghrebine d'espressione francese. Gli spazi rappresentati, siano essi luoghi aperti come il deserto, luoghi chiusi come la stanza, o luoghi intermediari come la città o le rovine, costituiscono dei veri e propri luoghi di memoria, che, come ci ricorda Pierre Nora, sfuggono alla dimenticanza, per venire reinvestiti di affetti e emozioni in cui la storia individuale si confonde con l'immaginario di una comunità. Tali luoghi di memoria si amplificano, per così dire, nella rappresentazione di oggetti simbolici, appartenenti per lo più al campo semantico del vestiario, che non solo sono contenuti, ma contengono essi stessi. Vesti, drappaggi, *parure* si pongono come ornamento e rivestimenti di un corpo che è il più spesso quello dell'amata, ma diventano luogo d'incontro, passaggio, confine da superare, finanche frontiera all'interno della quale perdere se stessi. In questo passaggio dall'aperto al chiuso o, per meglio dire, dall'immenso al limitato, la nostra analisi è simbolicamente costruita a forma di clessidra, e come tale, mentre va a restringersi nello spazio di un ornamento, si riapre nel simbolo di un'interiorità, come per diventare un interstizio infinito, non anima, ma luogo di un incontro che non è mai concluso.

All'identificazione dello spazio come portatore di senso e non semplice contenitore fa da contraltare l'individuazione di un ruolo dinamico dell'oggetto-ornamento, non semplice elemento contenuto in un tutto, ma spazio

esso stesso, portatore di simbologie che si definiscono in corrispondenza con il luogo che le contiene. Il rapporto spazio / oggetto va in questo senso valutato come un insieme di oggetti complessi, in cui agiscono molteplici dinamiche, funzionali, spaziali, ma, dal nostro punto di vista, soprattutto legate all'ambito temporale e della memoria (Rodier-Saligny 2010). Abbiamo a che fare qui con uno stravolgimento della funzione del concetto di spazio le cui origini sono da ricercare nel dibattito filosofico e sociologico europeo della seconda metà del secolo scorso, ma anche in tutto quel dibattito francofono e più ampiamente postcoloniale che ha accompagnato la questione della rappresentazione dell'identità e il rapporto tra centro (colonizzatore o ex-colonizzatore) e periferia (colonizzata o post-colonizzata).

Il nostro corpus è costituito da testi prevalentemente poetici, anche se non mancheremo di far riferimento ad alcuni testi narrativi o teorici in cui la mescolanza dei linguaggi e dei generi si iscrive in una pratica letteraria tipica della modernità. Gli scritti che prenderemo in considerazione sono, per quanto riguarda Abdelkébir Khatibi, il volume *Poésie de l'aimance* (2008a), pubblicato un anno prima della morte dell'autore, che raccoglie gran parte della produzione poetica dello scrittore, e il testo *La mémoire tatouée* (1971), «autobiographie qui déjoue bien des règles du genre» (Gontard 2008: 7), ma ci avvarremo anche di alcuni brani del romanzo *Pèlerinage d'un artiste amoureux* (2003) oltre che di varie dichiarazioni prese dall'opera teorica; per quanto riguarda l'opera di Abdelwahab Meddeb, analizzeremo i testi di prosa poetica *Tombeau d'Ibn Arabi* (1987) e *Aya dans les villes* (1999). È da precisare che *Poésie de l'aimance* raccoglie vari testi, poetici, critici e teatrali, che nell'insieme attraversano un arco temporale di una trentina d'anni (dal 1976 al 2006); i testi inseriti nel volume sono *Le lutteur de classe à la manière taoïste* (originariamente pubblicato nel 1976), *Aimance* (2003), *L'aimance et l'invention d'un idiome* (inedito), *Variations sur l'amitié* (2004), *Quatuor poétique* (2006) e la pièce teatrale *Le prophète voilé* (1979).

Entrambi gli autori hanno una poetica che, pur nelle differenze di stile, propone la tematica del luogo come creatore di memoria. È da notare tra l'altro che, nel corso degli anni, si è assistito ad una sorta di dialogo a distanza tra i due scrittori, i quali hanno a più riprese parlato l'uno dell'altro trovando nell'opera del collega la linfa per la propria produzione poetica. Nelle opere oggetto d'analisi, la funzione simbolica dello spazio assume un ruolo particolare, in quanto i luoghi evocati diventano luoghi raccontati da una memoria che è certamente personale, ma che trascende l'ambito dell'individuo: come avviene per le 'letterature minori' «ogni fatto individuale diviene [...] tanto più necessario, indispensabile, ingrandito al microscopio, quanto più in esso si agita una storia ben diversa» (Deleuze-Guattari 1996: 30). C'è anche da ricordare che, in quest'opera di ridefinizione del rapporto spazio / tempo, il panorama maghrebino è diventato un terreno particolarmente fertile: la sua letteratura riflette le problematiche identitarie, ma, soprattutto negli ultimi

quarant'anni, le inserisce in una prospettiva che vuole, per così dire, rappresentare la pluralità stessa dell'origine, andando al di là del trauma coloniale e recuperando una concezione dell'identità connessa all'estetica postmoderna oltre che ad un rinnovato interesse per la coscienza etica del prodotto letterario. L'«invention du futur» di cui parla Khatibi (2008b: 335) è infatti anche questo: la necessità di assumere il trauma storico – il passato coloniale, ma anche tutti i traumi dell'*histoire du présent* – per elaborare una memoria a partire dall'idea del decentramento e della molteplicità.

Khatibi, la cui opera inizia a farsi conoscere fin dagli anni Sessanta, iscrive la propria poetica all'interno di una interrogazione sull'origine e la pluralità. Il luogo della scrittura è il luogo dell'incontro / scontro tra le culture, tra gli spazi e tra i sessi; detto con le parole di Roland Barthes, messe ad introduzione del volume di saggi teorici dello scrittore marocchino, «ce qu'il propose, paradoxalement, c'est de retrouver en même temps l'identité et la différence» (2008: 8). Così come recuperare la propria identità è rielaborare la ferita dello scontro con l'interlocutore, sia esso antagonista storico o controparte di genere, rappresentare il luogo della differenza significa rappresentare la complessità come traccia e incontro tra gli opposti (da cui, come vedremo, l'importanza data al concetto di *aimance*). Il Maghreb diventa letteralmente plurale, cioè luogo di una molteplicità culturale, che è prodotto della storia che l'ha attraversata. Anche l'immaginario sul vestiario è caratterizzato da una poetica dell'attrazione tra gli opposti e diventa simbolo di incontro e scontro insieme.

Meddeb comincia a pubblicare verso la fine degli anni Settanta, fondando gran parte della propria poetica sul concetto di recupero del passato e di messa a confronto tra tradizioni culturali diverse. La rivisitazione dell'antico diventa un motivo ricorrente della sua opera e va a significare la volontà di attraversare quell'insieme di archetipi che costituiscono il fondo della doppia genealogia, araba e europea, del testo contemporaneo; è su questa linea che la voce poetica del *Tombeau d'Ibn Arabi* riprende il genere dell'elogio funebre europeo e contemporaneamente rivisita il *Tarğumān al-Ašwāq* di Ibn Arabi, ed è sempre su questa linea che il narratore-viaggiatore di *Aya dans les villes* si sofferma sulla descrizione di una iscrizione funeraria bilingue durante la visita presso le rovine di Petra:

Avant de rejoindre le sîq, je m'attarde à la hauteur du tombeau aux Obélisques et du triclinium qui est au-dessous, afin de chercher, de l'autre côté de la route, l'inscription funéraire bilingue, décryptée dans un article lu la veille. À même le grès, la lettre arabe, nabatéenne, cursive, est confrontée à la lettre grecque, droite. Toute manifestation bilingue m'émeut, j'y cueille une preuve supplémentaire qui légitime mon état; chaque fois que j'ajoute un chaînon à ma généalogie de sujet bilingue, je me sens enrichi. (Meddeb 2008b: 15-16)

I. IMMAGINI DEL DESERTO

Il deserto costituisce uno dei macro-sistemi degli oggetti-spazi di memoria e si inserisce nell'immaginario come uno spazio primario che sovrasta e per certi versi ingloba tutte le altre superfici. In Khatibi, l'immagine del deserto si accomuna, insieme a quella del mare, all'idea di un *terrain vague* (Khatibi 1971: 15, *passim*) che si presenta come luogo intermedio tra la città, cioè lo spazio sociale, e l'esterno; evocato a più riprese nella *Mémoire tatouée*, il *terrain vague* è lo spazio improduttivo, dove viene messo in scena il soggetto che si perde nel vuoto. In questo luogo che appare deserto, cioè etimologicamente abbandonato e tendenzialmente privo di segni, si fonda tuttavia la nascita mitica del popolo e la messa in contatto tra la memoria e la storia. Nel *Pelérinage d'un artiste amoureux*, la preponderanza di spazi aperti funge da rappresentazione del luogo in cui i personaggi possono liberare i propri pensieri ed entrare in contatto con il divino. Il deserto è il luogo in cui l'uomo viene messo a confronto con la sua parte più intima ed è sul suo sfondo che si registrano lunghi momenti di meditazione, di totale estraniamento dal mondo.

In Meddeb, il deserto è il luogo della *quête*, in cui il poeta vuole ritrovare la traccia del *sufi* e dell'amata. Spazio iniziatico per eccellenza, il deserto è, come sottolinea Bachelard (1961: 230-233), spazio dell'immensità esteriore e della profondità interiore. Esso appare tramite l'idea della traccia, della rovina, della terra abbandonata, della polvere e, soprattutto, del rifugio di erranti (st. I, Meddeb 1995). Sintatticamente, si presenta, paradossalmente sotto il segno dell'accumulazione, dell'ammassamento di indici dell'assenza, dell'evidenziazione di un vuoto in cui pochi segni e poche presenze si muovono. L'azione è sempre quella dell'erranza all'interno di uno spazio vuoto, in cui prevale la figura del poeta-nomade, ma anche tutta una simbologia di oggetti e azioni – il rosario di perle sgranato, il richiamo al quale non giunge risposta – che richiamano il senso del percorso da svolgere nell'area desolata.

2. NEL LABIRINTO DELLA CITTÀ

Lo spazio cittadino è al centro delle narrazioni e dei testi poetici di entrambi gli scrittori. Abdelkébir Khatibi si sofferma, nella *Mémoire tatouée*, sulla rappresentazione delle città di El Jadida e Marrakech. El Jadida è il luogo dell'infanzia, legata al passato, al senso di sperimentazione della vita e all'aspettativa teoricamente infinita sull'avvenire. Il punto di vista è sempre dal basso verso l'alto, con muri molto vicini tra di loro che impediscono una visione ampia del panorama. È una città in trasformazione, e lo sguardo che si pone su di essa, scrive Khatibi, «appelle la renaissance d'un espace» (1971: 29); è un labirinto di forme, colori e superfici, uno spazio sempre labirintico anche se solo ap-

parentemente non controllabile. Viene rappresentata come uno spazio indefinito, una «nostalgie blanche» (*Ibidem*), la schiuma del mare o il bianco delle pupille, in cui la «mémoire nomade» (*Ibidem*) evoca «images légères et mouvantes comme la géométrie de l'hirondelle ou l'appel feutré du désir» (*Ibidem*). La città di Marrakech segna il passaggio dall'infanzia all'adolescenza, e il contatto con la città si compie, da un punto di vista biografico, nel momento in cui il fanciullo viene inviato dal padre presso la scuola franco-araba. In questo nuovo spazio, ritroviamo il motivo del labirinto che è luogo in cui ci si perde, ma anche luogo che crea stimolo e «risponde a una brama di scoperta» (Fanelli 1997: 168). Come già El Jadida era una città-madre che dava stimolo e protezione, Marrakech è una città-donna, «plus énigmatique que jamais» (Khatibi 2008a: 50), e si trasforma in una «femme à la main lente» (*Ibidem*) che dovrebbe risolvere al giovane «l'énigme du labyrinthe» (*Ibidem*). Anche in Meddeb è persistente l'immagine della città-donna e si accentua il carattere labirintico di uno spazio in cui perdersi e ritrovarsi. Che si tratti di Tunisi, «ville à dédale» (Meddeb 1987: 15) in cui «retrouver des saveurs anciennes» (*Ibidem*), della Parigi caotica e infernale evocata in *Phantasia* (1987), di Petra «avec ses couleurs fauves» (Meddeb 1999: 9) o delle altre città descritte in *Aya dans les villes*, la rappresentazione dello spazio funge sempre da scenografia per un viaggio iniziatico, in cui si riconoscono le tappe della perdita, del sacrificio, del rinnovamento interiore e della rinascita.

3. STANZE E LUOGHI CHIUSI

La stanza, luogo chiuso per eccellenza, costituisce uno dei simboli della protezione e del riservato. Ad essa i due poeti fanno riferimento attraverso l'immagine dell'alcova (Khatibi 2008a: 47), che diventa «lit à baldaquin, où tombent molles les tentures» (st. IV, Meddeb 1995), o altare «qui sent les entrailles» (*Ibidem*). In Meddeb, è il luogo abbandonato del palazzo di cristallo nel *Tombeau d'Ibn Arabi*, o lo spazio solo accennato in *L'amour l'après-midi*: nel terzo capitolo di *Aya dans les villes*, il luogo chiuso è appena suggerito, ma centrale, tramite il riferimento all'immagine del balcone dove «le regard est attiré par le vide» (Meddeb 1999: 55) e da dove «la lumière inonde la pièce entière» (56). In questa rappresentazione simbolica del rapporto tra interno ed esterno, la stanza diventa il luogo dell'incontro tra poeta e immagine femminile. Nell'opera di Meddeb, dove la funzione creatrice del femminile è ampiamente dibattuta sia all'interno dell'opera poetica sia nel paratesto autoriale, la figura di Aya assume il ruolo di guida e ispiratrice. Il ricorso alla struttura del viaggio interiore, che il poeta contemporaneo recupera dal sufismo, costituisce il filo rosso delle immagini poetiche e fa sì che la presenza femminile venga spazialmente teatralizzata attraverso la rappresentazione di un interno, anche solo accennato, che ne delimita lo spazio e, contempo-

raneamente, ne sottolinea il ruolo. È un ruolo che appare evidente in *Aya dans les villes*, dove il narratore-viaggiatore procede «dans le sillage d'Aya» (11) o, «comme drap qui claqué au vent» (41), alterna lo sguardo tra Aya, «assise à coté» (*Ibidem*) e il paesaggio che scorre sotto i suoi occhi, mentre la velocità del mezzo che li sta portando a Fez alterna luci ed ombre del paesaggio esteriore. Anche in *Hamman Fassi*, capitolo che si svolge in un luogo totalmente maschile, la scena del lavacro rituale si arricchisce dell'evocazione di Aya e si accompagna ad un senso di appagamento e distensione. La presenza costante di Aya o di qualche suo doppio si accompagna ad una sorta di sottolineatura scenica che ne mette in evidenza l'importanza simbolica: si pensi all'immagine della dama che appare e scompare all'interno del palazzo dal pavimento di cristallo (st. III, Meddeb 1995) o alle dame che circondano il poeta, lo riparano e gli intimano di scalzarsi (st. VIII), o ancora alla bella nubile, coperta da un *sari* scarlatto e dai lunghi capelli intrecciati che le scendono lungo i fianchi (st. XIV). In Khatibi, la presenza femminile non è meno significativa, né meno collegata ad un procedimento di teatralizzazione che la mette al centro di uno spazio circoscritto e allusivo che può anche essere suggerito dalla metafora dell'angolo d'anima della donna amata cui vuole rivolgersi la voce poetica: «Laissez-moi consulter un coin de votre âme» (Khatibi 2008a: 47). Ecco quindi che l'atteggiamento femminile nell'interscambio d'amore è un alternarsi tra rivelazione e nascondimento: «La stratégie des femmes: maintenir l'image de leur corps dans la pensée clandestine d'un revoilement» (92) o, sulla stessa scia logica, la visione del sole cadente ispira al poeta un accostamento con la donna-gazzella: «Entre le nocturne de la femme et toute rencontre, quelques notes de musique sur peau de gazelle» (101).

Ciò che appare più significativo è comunque che, in entrambi gli autori, l'evocazione dell'interno implichi un riferimento diretto alla scrittura, sia essa rappresentazione visiva o funzione creativa. Senza voler andare alla scrittura sacra iscritta nei muri delle moschee in *Phantasia*, la metafora della scrittura-stanza è preponderante nel *Tombeau d'Ibn Arabi*. La stanza è quindi lo spazio testuale delle sessantuno parti in cui è suddiviso il poema, secondo una scelta che dà all'etimo italiano la doppia funzione di inserire il testo all'interno di una poetica del frammento (facendo eco alla struttura frastica predominata dalla virgola) e di recuperare e attualizzare l'antico. La stanza, come parte di un tutto e luogo di una scrittura mai completa è una sosta che, insieme alla virgola, evoca il percorso del pellegrino; in quanto parte di un poema, essa rinvia alla storia della letteratura e rimanda – non casualmente – a Dante. Questo riferimento, se è indubitabile, non deve tuttavia essere amplificato, e crediamo più opportuno circoscriverne il significato specifico all'interno di un'ottica di recupero dell'antico, in cui confluiscono altri vettori disparati, quali il genere poetico dichiarato nel testo (il *tombeau*) e, come già detto, il riferimento al sufismo. Diversamente detto, la stanza è il luogo in cui

sono raccolti i segni del passato, sia sul piano della rappresentazione sia sul piano della struttura simbolica.

4. VESTIRE LA MEMORIA

In questo spazio racchiuso e che racchiude, ogni oggetto è da ritrovare nei «recoins de nostalgie: tiroirs, souvenirs, correspondances, photographies, paroles étouffées sous forme de vie et de survie» (Khatibi 2008a: 100); tutto è «mélancolie. Douceur de s'écouter s'endormir dans son passé alors que la futur casse les vitres» (*Ibidem*). Tutto è attesa. Si ritrova nella dinamica dell'attesa il motivo metaletterario della scrittura, della parola che non deve essere forzata, ma svelata con delicatezza:

Ne pas forcer le poème, dis-tu
 Il vole et trébuche
 Suis-je là pour enrober sa chute?
 Te prendre au mot
 Sans le couper, oui
 De ta vie voilée? (77)

Nel brano citato, l'allitterazione (vole / vie voilée), i passaggi dal significato desueto a quello contemporaneo e infine a quello simbolico («il vole et trébuche» / «enrober sa chute» / «le couper» / «vie voilée») sembrano creare un gioco di specchi tra la scrittura, arte dell'attesa della parola, e l'atto d'amore, con il rito del velamento / disvelamento del corpo-scrittura. Il motivo del velo, con tutta la sua carica simbolica, legata, ma non limitata, al contesto islamico, si traduce in un riferimento a una sorta di scenografia liturgica in cui si compie l'incontro con l'altro. È nella discrezione dello sguardo che si produce «la ligne de force de chaque aimante, son style et ses contrariétés émotives» (88), ma è al di sotto della velatura che ricopre il corpo che traspare «la forme du Nom sous sa parure transparente» (53). In Meddeb, il motivo del velo attraversa il *Tombeau d'Ibn Arabi* per adagiarsi sul corpo e sul luogo ad un tempo: è l'immagine del buio che stende «ses voiles noirs» (st. V, Meddeb 1995), quella dei veli d'insonnia che si spandono sulla città (st. XIII), della straniera che appare, si ritrae mentre «traîne ses voiles» (st. XXXI), delle ombre che «passent, [...] éblouissent dans la nuit [...] [et] voilent leurs faces» (st. XXXVII) o ancora l'immagine del confine che il poeta-pellegrino deve oltrepassare. Il riferimento soggiacente, per entrambi i poeti, è nella simbologia sufi, dove «il velo è come una garza a volte molto fitta che impedisce all'iniziato di giungere alla Conoscenza suprema e quindi gli vieta di raggiungere il grado di perfezione desiderato, ossia la fusione con l'Opera divina» (Chebel 1997: 359).

Insieme al velo, la *parure* costituisce l'immagine più altamente simbolica della figura femminile. Tutte le accezioni del termine indicano l'idea di una serie di ornamenti o vestiario atti ad abbellire, finanche a riparare (nel significato desueto) un corpo che, anche quando non si specifica come corpo di donna, è il corpo dell'accoglienza e dell'incontro. Come visto, la *parure* è trasparente in Khatibi ed ha la funzione di ricoprire il Nome. Ci sembra necessario sottolineare che tale legame è denso di significati che trovano la loro origine nel ruolo simbolico dato alla nominazione sia nell'Islam ortodosso sia nell'Islam mistico, dove «la scelta del nome è di capitale importanza per colui che vuol percorrere le tappe spirituali della perfetta ascesi» (238). Nel *Tombeau* di Meddeb, l'immagine della *parure* appare accompagnata dall'immagine di una ferita: «la gomme pique jusqu'au sang la gencive, à portée de parure» (st. XIX, Meddeb 1995). Il contrasto logico ornamento / lesione si inserisce nella dinamica *quête* / perdita, desiderio / sofferenza, all'interno della quale si ricostruisce la movenza dell'insieme del testo.

Il motivo del vestiario come oggetto che ricopre il corpo e lo abbellisce si inserisce, per entrambi i poeti, in una dinamica di rappresentazione del passaggio da uno stato all'altro, da un livello inferiore ad un livello superiore. In Khatibi, tale condizione di passaggio si declina preferibilmente con il ricorso al concetto di *aimance*; in Meddeb, con il ricorso alla simbologia dell'abbigliamento come oggetto che nasconde e arricchisce l'anima e il corpo. Nel *Tombeau*, la veste si accompagna alla visione della donna che, nell'atto di scoprirsi, è come «un soleil qui avive les couleurs du jours» (st. III) o si accompagna all'idea di purezza di una «fille joyeuse» (st. XXIII); in *Aya dans les villes*, la funzione duplice del vestiario si precisa in una serie di passi in cui il narratore-viaggiatore chiarisce lo stretto rapporto tra ritualità e rivestimento. L'elemento rituale appare innanzitutto nella rappresentazione del luogo sacro, «la *Caaba* apparaît, cube vêtu de sa robe noire» (Meddeb 1991: 75), ma si precisa, paradossalmente, tramite una scena di svestizione in cui il pellegrino, per prepararsi alla visita, deve liberare l'anima e il corpo tramite il lavacro rituale che solo può permettergli di conseguire la purezza necessaria all'entrata: «Je sais que, m'étant dépouillé de mes habits, je me suis dépouillé de toute possession; en me débarrassant des habits cousus, je me décombe; je me retrouve dans l'élément de la simplicité et me détourne du composé» (82). In Khatibi, il concetto di *aimance* accompagna, come dicevamo, l'idea del passaggio, e trova una simbologia preferenziale nel motivo di uno strato intermedio che è ad un tempo separazione e incontro: separazione tra un corpo e l'altro, ma anche luogo del contatto, dell'incontro tra i corpi. Il *vêtement* diventa una sorta di «intersigne» (Khatibi 1974: *passim*), di spazio intermedio sul quale ci si attarda. È segno tra i segni, luogo della relazione tra «la symétrie cristalline: identité / différence» (16). «L'aimance» sottolinea il poeta «ne se donne aux partenaires que par bribes» (110) e, in questo gioco di rivelazione a intermittenza, diventa «une pensée à forme d'idylle ou de dentelle» (110-111).

È un pensiero che si costruisce come un merletto, tra un vuoto e un pieno, un segno tra i segni in cui si compie la comunicazione tra i due sessi e il gioco degli sguardi si accompagna alla dinamica del coprire / scoprire. Una funzione simile assume il tatuaggio, in particolare nella *Mémoire tatouée*, dove

le 'tatouage' a [...] une fonction plurielle: la fonction de matérialiser, de rendre visible l'enseveli et de le transformer en signes à travers l'écriture. L'écriture tatouée et laisse ainsi une infinité de traces corporelles, culturelles, spirituelles, qui se gravent comme une marque incandescente sur le corps. (De Toro 2009: 102)

Nella poetica di Khatibi, l'*aimance*, che nel testo poetico omonimo attualizza il modello cortese e trobadorico (Dubreuil 2013), mette in scena le relazioni interpersonali come passaggio continuo tra soggetto e oggetto; l'*aimance*, precisa Khatibi, ha un «pouvoir d'attrait, qui correspond à notre sensibilité, nous séduit et nous provoque» (2008a: 125). Nato in ambito psicologico, il concetto non si limita al linguaggio amoroso, ma costituisce un vero e proprio *mot clef* per tradurre il rapporto tra il soggetto e *autrui*, sia a livello individuale, sia a livello interculturale. In altre parole, con tutta la complessità di attrazione, paura, curiosità, pulsione, repulsione e narcisismo che la caratterizza, l'*aimance* va ad inglobare tutti i campi dell'umano per diventare una vera e propria arte del vivere. Essa implica in primo luogo il linguaggio, atto di libertà, invenzione, ma anche «rigueur formelle, filtrée par la qualité du mot, la valeur du son et les variations du rythme» (133). La rappresentazione del vestiario (in tutte le sue declinazioni) ha un rapporto diretto con quello di *aimance*. Nella variante di *parure*, essa è il simbolo della «cérémonie du corps et de ses accessoires: parure drapée sous la fantaisie de la femme» (88). L'ornamento diventa invenzione del linguaggio del corpo, con «ses mythes, ses mouvements d'apparition» (*Ibidem*), ma anche luogo dell'incontro, «l'interface ou la relation aimante par excellence» (89). È una «broderie émotive» (87), un gesto ritualizzato nel quale si può «faire mûrir la naissance des Formes» (54), mentre legge poetica e movimento della mano ricamatrice si sovrappongono:

Jugez la loi poétique
 Du féminin son oubli
 De l'oubli sa broderie
 Qu'une main soigneuse
 Abrite de siècle en siècle. (49)

L'*aimance* è infine la riserva del segno, che si presenta «Entre un coeur de cristal / Ou sur une chair de soie» (*Ibidem*).

Per concludere, nei testi presi in esame gli oggetti di vestiario si inscrivono in una teatralizzazione che ne evidenzia il ruolo di spazio infinitesimale che si frappone come interstizio tra due corpi, due luoghi, due spazi culturali. Sono essi stessi *entre-deux*, *terrain vague*, stanze, deserto, margine ove si compie il passaggio verso spazi più ampi appartenenti anch'essi all'ambito della memoria. Questo spazio infinitesimale ed etimologicamente 'deserto' diventa metafora della scrittura o, per meglio dire, di un segno di cui sembra essersi perso il significato o ancora di una traccia presente e assente allo sguardo, contemporanea e antica. È Meddeb che ci propone, in *Errant et polygraphe*, l'interpretazione di un'erranza del segno che è dialogo tra spazi e tempi diversi: riferendosi ai poeti arabi del deserto del V e VI secolo, lo scrittore tunisino sintetizza il legame tra luogo di memoria e ricerca del senso che noi ritroviamo in Khatibi e nello stesso Meddeb:

Ces poètes appartiennent aux morts avec qui je me trouve quotidiennement dans la nécessité de dialoguer; ils sont mes contemporains dans leur archaïsme même: d'eux, j'ai appris le culte de la trace, laquelle reste muette malgré l'entêtement du poète à vouloir l'interpréter pour l'assimiler au signe et retrouver ainsi le chemin du sens. (Meddeb 1998: 187)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bachelard G., 1961, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses Universitaires de France, (1957).
- Barthes R., 2008, *Exergue*, in Khatibi A., *Œuvres III. Essais*, Paris, La Différence.
- Chebel M., 1997, *Dizionario dei simboli islamici*, trad. dal francese di C. Cerati Mandel, Roma, Arkeios (ed. orig.: *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 1995).
- Deleuze G.-Guattari F., 1996, *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. dal francese di A. Serra, Macerata, Quodlibet (ed. orig.: *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975).
- De Toro A., 2009, *Abdelkebir Khatibi. Fondateur des stratégies 'planétaires' culturelles, littéraires et politiques. Représentations de la pensée hybride khatibienne dans le Maghreb*, in A. Mabrouk (ed.), *Hommage à Abdelkebir Khatibi*, El Jadida, Publication de la Faculté des Lettres: 99-155.
- Dubreuil L., 2013, *Poétiques de l'enallage*, «Expressions maghrébines – Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les littératures maghrébines (CICLIM)» 12.1: 39-56.
- Fanelli M.C., 1997, *Labirinti*, Rimini, Il Cerchio.

- Gontard M., 2008, *Exergue*, in Khatibi A., *Œuvres II. Essais*, Paris, La Différence.
- Khatibi A., 1971, *La Mémoire Tatouée, Autobiographie d'un décolonisé*, Paris, La Différence.
- , 1974, *La Blessure du nom propre*, Paris, Denoël (Lettres Nouvelles).
- , 2006, *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, Monaco, Le Serpent à Plumes, (2003).
- , 2008a, *Œuvres II. Poésie de l'aimance*, Paris, La Différence.
- , 2008b, *Œuvres III. Essais*, Paris, La Différence.
- Meddeb A., 1986, *Phantasia*, Paris, Sinbad, (1979).
- , 1987, *Talismano*, Paris, Sinbad, (1979).
- , 1995, *Tombeau d'Ibn Arabi*, Montpellier, Fata Morgana, (1987).
- , 1998, *Errant et polygraphe*, in Aa.Vv., *Déserts*, «Dédale» 7-8: 187-190.
- , 1999, *Aya dans les villes*, Montpellier, Fata Morgana.
- Nora P., 1984, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.
- Rodier X.-Saligny L., 2010, *Modélisation des objets historiques selon la fonction, l'espace et le temps pour l'étude des dynamiques urbaines dans la longue durée*, «Cybergeo: European Journal of Geography, Systèmes, Modélisation, Géostatistiques», Article 502, en ligne: <http://cybergeo.revues.org/23175> (consultazione: 15/10/2013).

RELIRE NATHANIEL AKINREMI FADIPE POUR LIANA NISSIM

Olympe Bhély-Quenum

ÉCRIVAIN

The Sociology of the Yoruba, œuvre majeure pour connaître et comprendre le peuple yoruba, me semble inconnue en Francophonie; en lisant nombre de sociologues français et africains francophones, je n'ai repéré ni chez les uns, ni chez les autres, la moindre référence à cet auteur important; d'autre part, les 'communications' francophones traitant des Yoruba dénotent, en l'occurrence, la culture approximative des auteurs; il va sans dire que l'objectif de mon apport aux *Mélanges* pour Liana Nissim n'est ni de dénoncer une ignorance ou une inculture, ni de réparer un oubli, mais de faire plaisir à une grande Amie qui est aussi une universitaire de renom, en entrouvrant devant elle la porte d'une demeure africaine peuplée de richesses tant culturelles que culturelles.

Né le 2 Octobre 1893 dans le quartier Oke-Saje, à Abeokuta (Nigeria), mort en juin 1944, à Londres, Nathaniel Akinremi Fadipe était le fils d'un pasteur baptiste, membre illustre de la Mission baptiste du Nigeria; sa mère était commerçante; le pasteur savait et appréciait l'importance de l'éducation en tant que vecteur de culture et de mobilité sociale; on ignore à quel âge le jeune Nathaniel fut inscrit à l'école primaire; on sait qu'il en fréquenta deux, notamment: Church Missionary Society (C.M.S.) School, à Ilugun, près d'Abeokuta, et Christ Church School, Iporo-Ake, à Abeokuta; de 1906 à 1908, les études secondaires furent effectuées au C.M.S. Grammar School, à Lagos; fort de sa formation et de ses diplômes, N.A. Fadipe postula et obtint un poste de *clerk*¹ au Secrétariat du Gouvernement; Lagos était alors la capitale du Nigeria; mais il démissionna, trouva un travail plus rémunérateur de secrétaire personnel du Directeur de Barclays Bank et y resta jusqu'en 1920.

1 Employé de bureau.

Vivre dans le patchwork ethnique qu'était et reste Lagos où *everything's in the melting pot* ne l'empêchait pas d'entreprendre des recherches à Abeokuta, Ibadan et dans les milieux de racines yoruba. Ses économies lui permettront de se rendre – à ses frais – à Londres, de s'inscrire au prestigieux London School of Economics and Political Science (L.S.E.); il obtint des diplômes, approfondit les recherches afférentes à son pays natal; la bibliographie et les références donnent l'impression que cet étudiant africain avait lu tout ou le maximum d'ouvrages de sociologie, d'anthropologie ainsi que les communications consacrées au Nigeria, notamment aux Yoruba par des Africains, des Américains et des Européens.

Après deux ans d'études au Royaume Uni, il en effectua autant aux USA, à Columbia University. Master of Arts en Sociologie, reconnu, sollicité à Achimota College of Gold Coast (Ghana actuel), il enseigna de 1932 à 1935, mais retournait souvent au Nigeria pour ses recherches sur le terrain objectif.



Mobile, très actif, inépuisable, il revint à Londres, en 1935, se consacra à sa thèse de PhD (Doctorat en philosophie) intitulée *The Sociology of The Yoruba*² brillamment soutenue en 1939.

Selon Francis Olu Okediji (PhD) et Oladejo O. Okediji (PhD), les éditeurs, la version originale de la thèse comptait 1017 pages dactylographiées sectorisées en 34 chapitres; l'évolution du Nigeria dans son ensemble, la psychologie de ses nombreuses ethnies depuis les recherches de l'auteur et l'édition ont requis des élagages et des ajustements; d'autre part, il appert que, monothéiste ou polythéiste, la religion des parents laisse rarement les enfants intacts; ainsi, celle de N.A. Fadipe lui faisait parfois sous-estimer certaines réalités endogènes; peu importe: bien que les 34 chapitres du manuscrit aient été réduits à 11, les 1017 pages, à 354 imprimées serrées, illustrées avec

² Fadipe N.A., 1970, *The Sociology of The Yoruba*, Nigeria, Ibadan University Press.

une vingtaine de photographies significatives, les faits concrets, les informations assez rares, les données linguistiques permettant des approches avec les Yoruba constituent la richesse de ce livre inconnu des Francophones, fussent-ils Africains, à moins que, *mutatis mutandis*, par ascendance matrilineaire ou patrilinéaire ils n'aient des liens solides avec les Yoruba, ne s'intéressent aux us et coutumes, à la culture traditionnelle et ne comprennent la langue yoruba émaillée de litotes, de proverbes et de subtilités.

Énumérer les titres des chapitres serait fastidieux; mais à «Physical Environment» (ch. 1) on ferait observer que désigner les frontières du Yorubaland par des noms de lieux yoruba, semble se conformer à la théorie selon laquelle il n'y aurait pas, chez les Yoruba, de différence de frontière entre la géographie et la politique. Autre chose est la réalité; Alfred Korzybski notait déjà: «A map is not the territory it represents, but, if correct, it has a *similar structure* to the territory, which accounts for its usefulness»³. On touche du doigt le système colonial du partage de l'Afrique noire délimitant les frontières arbitrairement.

Yoruba au fait des réalités endogènes, les éditeurs ont noté que le chapitre 2 titré «History of the Yoruba» est plutôt «Ethnic History»; en effet, en utilisant des généralisations sans mystère afférentes aux traditions de plusieurs groupes yorubas, Fadipe en infère que, unanimes, les Yoruba revendiquent Ile-Ifè comme le creuset de leur origine; héros culturel, Odùduwà est collectivement considéré comme leur ancêtre; forte est la probabilité qu'Ooni d'Ifè était le chef que les Oyo-Yoruba venus de l'Est ont trouvé à Ile-Ifè; qu'Alààfin était un descendant des anciens immigrants de l'Est; et que les traditions migratoires de beaucoup d'autres groupes yoruba révélèrent que les lieux où ils émigraient en quittant Ile-Ifè n'étaient pas entièrement inhabités quand ils y arrivaient.

Puisque ces différentes traditions n'avaient pas été complètement explorées ou authentifiées, la nécessité s'imposait pour des recherches en tenant compte des normes de la tradition orale en linguistique comparée; les données scientifiques de sources archéologiques sont aussi des preuves qui pourraient jeter la lumière sur l'histoire ancienne des Yoruba; c'est dans ce chapitre que Fadipe décrit le déclin de l'Empire Oyo, la suprématie de l'État militaire d'Ibadan et la pénétration des Européens dans Egbaland.

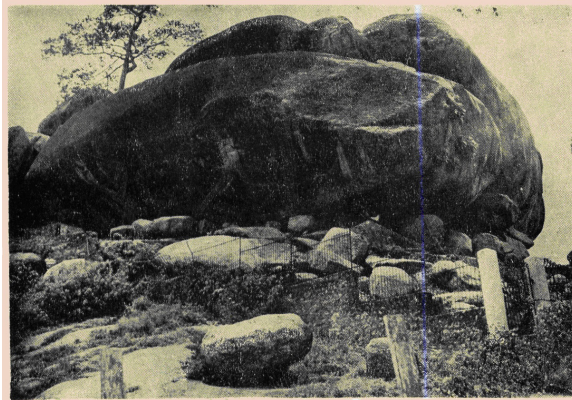
À l'instar de *Au Pays des Fons*⁴, Fadipe consacre un chapitre à la langue et à sa structure, au vocabulaire, à la numérisation; l'apparition des nouveaux mots n'a pas déterritorialisé les anciens, creuset des subtilités, des roueries et des finesses de ce que j'appellerais figures de rhétorique dont la force des litotes me séduisait quand j'entendais parler ma grand-mère maternelle qui était Yoruba.

3 Korzybski A., 1933, *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, s.l., The International Non-Aristotelian Library Publishing Company: 58.

4 Quenum M., 1938, *Au Pays des Fons*, Paris, Larose; ce livre a fait de son auteur un lauréat de l'Académie française; nouvelle édition: 1983, Paris, Maisonneuve et Larose.

Bien qu'un chapitre soit souché sur «Marital Process, Family and Kinship», je ne m'y appesantirais pas, malgré l'intérêt des analyses sociologiques; je noterais néanmoins que l'auteur insiste autant sur l'infiltration du Christianisme et de l'Islam dans les us et coutumes yoruba que sur l'importance de la virginité de la jeune fille à marier; en l'occurrence, quoi que fait exceptionnel, le cas de la dot dénote l'exploitation commerciale du futur beau-fils par son futur beau-père, sans doute parce que chez les Yoruba, la virginité de la fille à marier est un prestige et un honneur pour la famille du marié. Mais chose assez étrange, cet agissement, qui pourrait choquer, génère, *a posteriori*, la solidarité tant sociale et économique que financière dans les familles des époux: réciprocité d'acceptation des obligations pour inconduite, endettement, etc. Ainsi, les modalités de mariage deviennent le mécanisme du maintien de la communauté d'intérêts; il appert que la parenté élargie (*extensive kinship*) est d'une richesse dont le résumé déborderait les limites de ce petit travail.

Comme dans la plupart de mes lectures, j'avais souligné et marginé dans le livre de Fadipe; mais un fait que je ne me souvenais pas d'y avoir remarqué concernait le culte de la terre natale chez la Yoruba qui s'expatrie à cause de son mariage avec un étranger; cet attachement est incidemment illustré dans *Les Appels du Vodún* par un morceau de la roche Olumo⁵.



The Olumo Rock, Abeokuta

«Economic Organisation» of the Yoruba people – le chapitre le plus long – révèle des faits significatifs hors du commun; ceux qui méritent d'être soulignés concernent la société secrète *Ogboni* et les esclaves; les luttes d'*Ogboni* contre le colonialisme et son entrisme ne sont pas absents des livres

5 Yaga, plus exactement: Iya agba, ma grand-mère maternelle, originaire d'Abeokuta, en avait apporté un morceau dans son bagage de mariée et au Dahomey (Bénin actuel) pays de son mari, elle enterra le morceau de la roche Olumo dans la maison de son mari d'ethnie fon, donc étrangère; ainsi, même à Ouidah, la ville où elle vivait avec son mari, elle se sentait aussi à Abeokuta, sa ville natale.

des écrivains yoruba tels qu'Amos Tutuola et Wole Soyinka; d'autre part, ne devient pas *Ogboni* qui veut: il faut être Yoruba par filiation patrilinéaire; des considérations assez complexes surgissaient dans le cas de filialité matrilineaire parce que les normes de la société secrète excluait l'initiation d'un étranger; ce qui frappe dans ce chapitre en en faisant la singularité est le processus d'admission d'esclaves méritants, qui, ayant acheté leur liberté «*buy their freedom*» grâce aux possibilités offertes par leurs Maîtres ou par leurs propres entregents, devenaient des hommes libres; un dignitaire *Ogboni* «owner» (propriétaire) d'un esclave devenu homme libre pouvait, eu égard aux qualités humaines, à la formation, à l'attachement pour Egbaland de ce dernier, lui proposer d'être *Ogboni*! Fadipe note des cas d'anciens esclaves employés dans des secteurs socio-économiques qui ont accédé à des rangs de dignitaires et exercé de hautes fonctions dans cette confrérie très fermée.

En 1954, c'est à Abeokuta où je me trouvais pour un motif personnel que j'eus vent de *The Sociology of the Yoruba*, de feu son auteur⁶, de l'importance de la teneur de l'ouvrage pour «*the Ogboni secrete society*» ainsi que du rôle politique significatif de cette société au Nigeria; le livre parut en 1970; je le fis vite acquérir et le lus; c'est dire qu'on ne poserait pas ici une dalle de béton sur les fondements tant spirituels que socioculturels, forces incontournables de l'Afrique⁷, fût-elle émergente en effectuant des bonds qualitatifs; l'ignorance des fondements spirituels et socioculturels, le mépris voire l'indifférence à leur égard font ruer des opportunistes d'Afrique francophones dont plus d'un chef d'État vers la Franc-Maçonnerie où ils subodorent le tremplin de pérennité au pouvoir; mais hors de la loge, les Landmarks, l'éthique, les exigences du rituel et des *Working Tools* sont allégrement bafoués.

De tels agissements sont inimaginables dans la confrérie *Ogboni*; en insistant sur son impact, Fadipe déclarait – je traduis –: «*la société Ogboni était politiquement plus puissante chez les Egba et les Ijebu que parmi les Oyo-Yoruba; chez les premiers, les membres avaient la haute main sur le Conseil administratif et tenaient les rênes de toutes les fonctions; mais le roi intervenait toujours quand la résolution d'un problème était une impasse et il pouvait même passer outre l'avis des membres d'Ogboni*».

6 Cf. Bhély-Quenum O., «Les Francs-Maçons», Lagos, juillet 1954 – Eu (France) Printemps 1955, in Bhély-Quenum O., 1998, *La naissance d'Abikou*, recueil de nouvelles, Bénin, Phoenix.

7 Lire: Marcato Falzoni F., 1989, «L'Initié» di *Olympe Bhély-Quenum: Un Cristo Nero*, in G. Giorgi-E. Biancardi et al. (eds.), *Le culture esoteriche nella letteratura francese / Le culture esoteriche nelle letterature francofone / Problemi di lessicologia e lessicografia dal Cinquecento al Settecento*, Atti del XV convegno della S.U.S.L.L.F. (Pavia, 1-3 ottobre 1987), Fasano, Schena: 263-277. Elle fut la seule Européenne qui me semble encore avoir bien lu et compris ce roman dont certains chapitres sont campés en Italie (Milan, Rome...). Lire aussi: Kapko M., *Fait religieux et Résistance culturelle dans l'œuvre d'Olympe Bhély-Quenum*, en ligne: www.obhelyquenum.com; Quenum A., *Récit initiatique et expression mystique dans l'œuvre d'Olympe Bhély-Quenu*, Doctorat d'État, Paris Sorbonne, mention: Très honorable; Invernizzi A., *Il Vudù nell'opera di Olympe Bhély-Quenum*, tesi di laurea, Universtà degli Studi di Milano.

Le manuscrit de *The Sociology of the Yoruba* existait déjà en 1940; *L'Initié*⁸ étant écrit avant la parution du livre de Fadipe, je fus surpris par ses réticences et ses doutes concernant les données de la pharmacopée yoruba, l'efficacité opératoire des «*noms premiers*», manifeste dans un cas approprié, même chez Wole Soyinka⁹, bien que le mot *èpè* n'ait pas été utilisé. Dans *L'Initié*, les «*noms premiers de toute chose*» étaient opérationnels dans trois ou quatre événements qui n'ont pas échappé à la sagacité de Franca Marcato Falzoni. Quant aux éditeurs de Fadipe, ils n'ont pas hésité à noter que tout en reconnaissant que la magie chez les Yoruba ne concerne pas seulement les cas d'espèce incontrôlables, l'auteur n'était pas convaincant dans son analyse de *ká nàkò*¹⁰; en se référant aux noumènes de *Afrique des profondeurs*, on pourrait dire que le phénomène de *ká nàkò* fait penser à Jésus, qui, franchissant les distances considérables en Judée, en Galilée et ailleurs dans la région, apparaissait là où personne ne l'attendait.

L'analyse d'Ifá¹¹ dans *The Sociology of the Yoruba* fait cas des principes de moralité; dans leurs écrits sur la religion traditionnelle, nombre d'auteurs européens ayant dénié ou passé sous silence la moralité chez les Yoruba. Et Fadipe de s'insurger contre Ellis¹² selon qui *Olórun* (Dieu) est «otiose» (inutile) chez les Yoruba. C'est ignorer qu'avant de consulter Ifá pour un client, *Babaláwo* (devin) rend d'abord hommage à *Olórun* en le prenant à témoin de la consultation de l'oracle; c'est aussi le cas au Bénin; consulter Ifá ou *Orúnmilà* (son autre nom), c'est vouloir connaître l'avenir, c'est s'attendre à des obligations, et dans la vie pratique, à des interdits auxquels il faut se soumettre. Il y a dans Plutarque, entre autres, une analogie avec les augures d'Ifá; rapportant un fait, l'écrivain grec déclare:

Apollon nous éclaire par ses oracles et fixe nos incertitudes sur les divers événements de la vie; mais il abandonne à la sagacité de notre esprit les discussions philosophiques, en nous inspirant un grand désir de connaître la vérité.

En l'occurrence, se référant au mot *Ei* gravé sur la porte du temple de Delphes, il ajoute:

L'empereur Néron vint à Delphes pour consulter l'oracle sur une prédiction des astrologues, qui lui annonçaient qu'il serait dépouillé de

8 Cf. 4^{ème} page de couverture, 1979, Paris, Présence Africaine: «Annoncé en 1960 sous le titre de *Forces obscures*, terminé en 1964 mais publié en 1979, pour des motifs politiques».

9 Soyinka W., 1984, *Aké, Les années d'enfance*, Paris, Belfond.

10 *Shorten the road*: raccourcir la route, réduire la distance d'un trajet.

11 Processus de divination chez le Yoruba, les Fon au Bénin, les Mina au Togo. Je me réfère ici à: Abimbola W., 1972, *Sixteen Great Poems of Ifá*, Unesco; en francophonie, il y a beaucoup d'ouvrages dont le plus ancien est Maupoil B., 1961, *La Géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves*, Paris, Institut d'ethnologie.

12 Ellis A.B., 1894, *The Yorùba-Speaking Peoples of the Slaves Coast of Africa*, London, Chapman & Hall.

l'empire. Le dieu lui répondit de prendre garde à la soixante-treizième année; réponse équivoque comme l'étaient toutes celles des oracles, qui fit croire à Néron qu'il régnerait tranquillement au moins jusqu'à la soixante-treizième année de son âge, mais qui, par l'événement, se trouva convenir à Galba, qui était âgé de soixante-treize ans lorsqu'il détrôna Néron.

Puisqu'on ne saurait être exhaustif en présentant *The Sociology of the Yoruba*, je voudrais, au terme de ma collaboration à ces *Mélanges*, évoquer le langage, une des choses qui participaient du charme d'*Iya agba*, la Grande Dame yoruba qu'était ma grand-mère maternelle; quand elle se vêtait d'un *bùbá*¹³ et de pagnes *adire*¹⁴, on savait qu'elle se sentait Egba; alors, comme le soulignait Fadipe, au lieu de répliques acerbes à une inconvenance, proverbes lapidaires ou ironiques, litotes, voire adverbess imbibés d'humour servaient de réponses: depuis la nuit des temps, l'usage de l'idiome dans sa pureté permettait aux Sages de mémoriser en proverbes précis et didactiques des expressions de sagesse pour synthétiser des événements cosmiques; dans les temps modernes où la langue est de plus en plus corrompue par les emprunts sans distinction de langues étrangères, notamment de la langue anglaise, chez des Yoruba, les proverbes sont le noyau de résistance linguistique à l'invasion; ils permettent aussi de maintenir la pureté de la langue; en Yorubaland, le proverbe est le moyen de valoriser la richesse du 'parler'; il maintient sa pérennité, son profond enracinement dans la tradition culturelle et définit la position du Yoruba dans le cosmos.

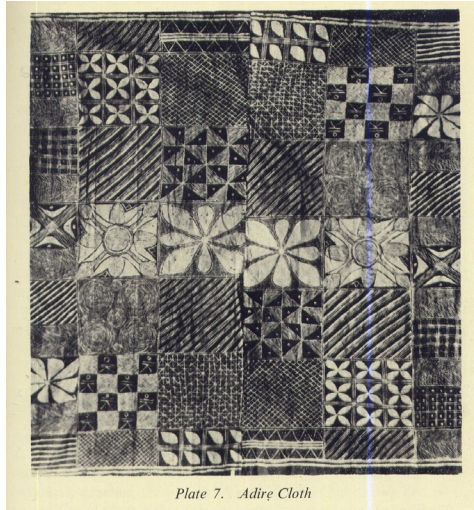


Plate 7. Adire Cloth

¹³ Mot yoruba pour: camisole, chemisier.

¹⁴ Tissu en coton de fabrication traditionnelle teint avec de l'indigo.

Très chère Liana, mon désir était de prendre votre main et, vous emmenant, pianissimo, loin des sentiers trop battus, d'entrebâiller devant vous la porte d'une bâtisse culturelle du pays de ma grand-mère; c'était une gageure, je ne sais pas si je l'ai réussie; peu importe, je suis heureux que le Nigeria et le Bénin soient symbolisés dans l'hommage que vos admirateurs vous rendent.

Très affectueusement,

Olympe BHÊLY-QUENUM